
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LUX
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878



LE

TRÉSOR DES PIANISTES.

20.me et dernière LIVRAISON.

Divers Auteurs du XVII.e Siècle —	Pièces de Clavecin.
Divers Auteurs du XVIII.e Siècle —	Pièces de Clavecin.
Claudio MERULO —	Toccate pour l'Orgue.
J. B. CRAMER —	Trois Sonates pour Clavecin ou Piano.
W. Amédée MOZART —	Romance.
Daniel STEIBELT —	Grande Sonate, Œuv. 64.
Christophe SCHAFFRATH —	Deux Sonates, Œuv. 2.
J. G. WERNICKE —	Cinq Pièces.
Félix MENDELSSOHN —	Rondo Capriccioso, Œuv. 14.
—	Trois Fantaisies ou Caprices, Œuv. 16.

PARIS,

M.me V.ve L. FARRENC, ÉDITEUR
rue Taitbout, 10.

C. PHILIPP, ÉDITEUR DE MUSIQUE
Boulevard des Italiens, 19.

LONDRES

CRAMER, BEALE ET WOOD, 201, Regent St.
SCHOTT ET C.ie 159, Regent St.

LEIPZIG

BREITKOPF ET HAERTEL
Universitaets Strasse, goldner Baer.

1872.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

LOUIS COUPERIN, ANTOINE LE BÈGUE, BERNARD PASQUINI, GASPARD DE KERL, ALEXANDRE SCARLATTI.

COUPERIN (Louis), né en 1630, vint fort jeune à Paris et fut nommé organiste de Saint-Gervais et de la chapelle du roi. Il mourut en 1665, à l'âge de trente-cinq ans. Louis XIII avait créé pour lui une place de *dessus de viole* dans sa musique. Louis Couperin a laissé en manuscrit trois suites de pièces de clavecin.

BÈGUE (Nicolas-Antoine LE), organiste de Saint-Merry, naquit à Lyon en 1630. Il fut nommé organiste du roi par quartier, à la mort de l'abbé de la Barre, en 1678, et mourut à Paris le 6 juillet 1702. On dit qu'il se faisait aider par un de ses élèves, pour embrasser à la fois une grande partie du clavier, ce qui donnait à son exécution un effet extraordinaire : c'est un conte puéril. Le Bègue a publié : 1° *Pièce d'orgue*, 1er, 2e et 3e livres, Paris, 1676, in-4 oblong; 2° *Pièces pour le clavecin;* Paris, 1677, in-4 oblong(1). La Bibliothèque nationale de Paris possède des Magnificat, des pièces d'orgue de sa composition, en manuscrit, et des airs à deux ou trois parties avec la basse continue; Paris, 1678, in-4.

PASQUINI (Bernard) fut le plus grand organiste de l'Italie, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il n'était pas de Rome, comme le prétend Gerber, car il naquit à Massa de Valnevola, en Toscane, le 8 décembre 1637. Il étudia la musique sous la direction de Loreto Vittori, puis sous celle d'Antoine Cesti;

(1) Les pièces reproduites dans la 20e livraison du *Trésor des pianistes* sont tirées du *second livre de clavessin* de Le Bègue, gravé à Paris, dont M. Fétis ne fait pas mention.

mais c'est surtout au soin qu'il prit de mettre en partition et d'étudier les œuvres de Palestrina qu'il dut son profond savoir. Jeune encore, il se rendit à Rome et y obtint l'emploi d'organiste à l'église Sainte-Marie-Majeure. Plus tard, il eut le titre d'organiste du sénat et du peuple romain, et fut attaché à la musique de chambre du prince Jean-Baptiste Borghèse. Sa réputation était si bien établie, que l'empereur Léopold envoya à son école plusieurs musiciens de sa chapelle pour perfectionner leur talent sous sa direction. Ses meilleurs élèves furent François Gasparini et Durante. Pasquini mourut à Rome le 22 novembre 1710, et fut inhumé dans l'église de Saint-Laurent in Lucina, où son neveu Bernard Ricordati et son élève Bernard Gaffi lui érigèrent un buste de marbre qui se voit encore dans cette église.

En 1679, Pasquini écrivit la musique de l'opéra intitulé *Dov' è amore e pietà*, pour l'ouverture du théâtre Capranica, où il était accompagnateur au piano, tandis que Corelli *dirigeait* la partie du premier violon. Ce fut aussi Pasquini qui composa le drame représenté à Rome, en 1686, en l'honneur de la reine Christine de Suède. On trouve de belles pièces de clavecin de ce maître dans le recueil intitulé *Toccates et suites pour le clavecin*, de MM. *Pasquini*, *Poglietti et Gaspard de Kerle ;* Amsterdam, Roger, 1704, in-fol.

KERL (Jean-Gaspard de), grand organiste et compositeur distingué, naquit dans la haute Saxe vers 1625. Il était fort jeune lorsqu'il alla à Vienne, où il commença l'étude de la musique sous la direction du maître de chapelle de la cour impériale, Jean Valentini, et fut ensuite envoyé par l'empereur Ferdinand III à Rome, vers 1645, chez Carissimi, pour y perfectionner son talent. Les leçons de ce maître célèbre et les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre souvent des œuvres de grande valeur, formèrent son goût et développèrent les heureuses facultés de son organisation naturelle.

De retour en Allemagne, il s'y fit bientôt remarquer comme un des organistes les plus habiles de cette époque, ou plutôt comme le seul rival qu'on pût alors opposer à Froberger, qu'il avait dû connaître à Rome ; il y a même lieu de penser que, comme lui, il avait reçu des leçons de Frescobaldi. Quoi qu'il en soit, ce fut au couronnement de l'empereur Léopold que de Kerl se fit connaître pour ce qu'il était. Il avait appris que ce couronnement devait se faire à Francfort-sur-le-Main, le 22 juillet 1658, et cette circonstance lui suggéra le dessein de s'y rendre en secret. — Arrivé dans cette ville, il se lia d'amitié avec le vice-maître de chapelle de l'empereur, Jean-Henri Schwelzer, qui le présenta à son maître et parla de son talent en termes remplis d'enthousiasme. Non-seulement le monarque accueillit l'artiste avec bienveillance, mais il voulut lui donner pour le lendemain un thème qu'il lui demanda de traiter à quatre parties sur l'orgue. De Kerl accepta avec joie la proposition de l'empereur ; mais il le pria de ne lui donner le thème qu'au moment où il irait s'asseoir au clavier de l'orgue. Le lendemain, l'empereur, les électeurs et les autres princes qui assistaient au couronnement se rendirent à l'église : de Kerl commença par une fantaisie magnifique, suivie du thème traité à deux parties seulement, mais avec tant de ressources d'harmonie et de modulation, que l'auditoire fut saisi d'admiration. Ce n'était pourtant que le prélude de ce qu'il voulait faire entendre, car, après un adagio d'invention, il rentra dans le thème donné et le traita à trois parties, puis à quatre, et enfin à cinq, au moyen de la pédale, introduisant sur le thème principal un contre-sujet traité en contre-point double, et changeant plusieurs fois la mesure de deux à trois temps et de trois à deux. Après avoir épuisé ces merveilles de l'art, de Kerl fit exécuter une belle messe de sa composition. Charmé de ce qu'il venait d'entendre, l'empereur accorda immédiatement à l'artiste des lettres de noblesse ; de leur côté, les électeurs

palatins et de Bavière lui offrirent la place de directeur de leur chapelle. De Kerl préféra Munich à Manheim et y alla prendre possession de ses fonctions.

Les ouvrages qu'il écrivit pour la chapelle de l'électeur de Bavière furent considérés alors comme des productions achevées. La connaissance qu'il avait, d'ailleurs, du style italien le rendait propre à écrire pour les concerts du prince, où brillaient des artistes distingués de l'Italie. Toutefois l'antipathie que les chanteurs italiens de cette époque avaient pour les compositeurs allemands se manifesta bientôt, et de Kerl fut en butte à mille tracasseries, qui finirent par le fatiguer et qui lui firent donner sa démission de maître de chapelle, en 1673, après plus de quinze ans de service. Mais avant d'abandonner ses fonctions, il se vengea d'une manière plaisante des mauvais tours des virtuoses ultramontains, en écrivant un morceau composé d'intonations si bizarres et si difficiles, qu'ils chantèrent horriblement faux en l'exécutant, et se couvrirent de ridicule. Le bon accueil qui lui fut fait à Vienne le consola de ses chagrins; en 1677, il obtint la place d'organiste de Saint-Etienne. Recherché aussi comme maître de clavecin, il en donna des leçons qui le mirent dans l'aisance. Mattheson dit (*Grundl. einer Ehrenpf.*, p. 137) que l'époque de la mort de cet artiste n'est pas connue. On a lieu de croire qu'il est mort dans un âge avancé.

Ce qui nous reste des compositions de ce musicien justifie sa renommée, au moins comme organiste. Ses pièces d'orgue, comme celles de Froberger et de Buxtehude, marquent une époque de transition dans l'école allemande, entre Samuel Scheidt et Jean-Sébastien Bach.

On connaît de lui environ dix messes à quatre, cinq et huit voix, soit avec orgue, soit avec instruments à cordes et à vent; divers motets, Magnificat, Kyrie (plusieurs de ces ouvrages sont en manuscrit); un trio pour deux violons et basse de viole, en manuscrit; des toccates et suites pour le clavecin, en manuscrit. Le catalogue de Tracy, de Vienne, indique un traité manuscrit du contre-point, attribué à de Kerl, sous ce titre: *Compendiose relatione von dem Contrapunct,* trois parties.

SCARLATTI (le chevalier Alexandre), un des plus grands compositeurs de l'Italie, naquit à Trapani, en Sicile, en 1649. Il paraît avoir fait ses études à Parme; Choron et Fayolle disent toutefois, dans leur *Dictionnaire des musiciens,* que Scarlatti apprit les règles du contre-point de Carissimi à Rome; quoi qu'il en soit, il est hors de doute que ce compositeur illustre reçut une bonne éducation musicale, perfectionnée par l'étude des œuvres des grands maîtres de l'école romaine.

Scarlatti était âgé de trente et un ans lorsqu'il fut chargé de la composition de l'opéra intitulé *l'Onestà nell' amore,* qui fut représenté au commencement de l'année 1680, dans le palais de Christine, reine de Suède; mais il est peu probable que cet ouvrage soit le premier qu'il ait écrit pour le théâtre, et tout porte à croire qu'il avait déjà de la renommée lorsque Christine le choisit pour composer *l'Onestà nell'amore.*

On peut conjecturer qu'il ne s'éloigna pas de Rome après la représentation de cet opéra, car sur le livret de *Pompeo,* joué au palais royal de Naples, le 30 janvier 1684, et dédié au marquis de Carpio, vice-roi, Scarlatti prend le titre de *maître de chapelle de Sa Majesté la reine de Suède.* Depuis cette date jusqu'en 1693, on ne trouve aucun renseignement sur sa vie; mais, dans cette année, il écrivit l'oratorio *I Dolori di Maria Sempre Virgine*, pour la congrégation des Sept Douleurs, à *San Luigi* di *Palazzo*, et l'opéra *Teodora,* joué à Rome. C'est dans cet opéra que Scarlatti donna le premier exemple du retour au motif principal des airs après la seconde partie, c'est ce qu'on appelle le *da capo.* Cette forme fut adoptée dès lors par tous les compositeurs et conservée pendant plus de soixante ans. Une autre nouveauté plus importante encore parut

dans *Teodora :* jusqu'alors le récitatif n'avait eu d'autre accompagnement que la basse qui le soutenait sans interruption; Scarlatti y introduisit l'orchestre, coupa les transitions par des ritournelles, et donna naissance à ce qu'on appelle improprement le *récitatif obligé.* A l'égard de l'accompagnement des airs, au lieu de lui faire suivre le chant en harmonie plaquée, il lui donna un dessin particulier (lorsqu'il le jugea convenable), et sut par là éviter la langueur et la monotonie.

Christine étant morte en 1688, il paraît que Scarlatti accepta, quelque temps après, la place de maître de la chapelle royale de Naples, car c'est ce titre qu'il porte dans le livret de *l'Odoacre*, opéra de Legrenzi dont il avait refait quelques airs par ordre du vice-roi, et qui fut représenté au théâtre *San Bartolomeo*, de Naples, le 5 janvier 1694.

On trouve une preuve de la modestie de cet homme illustre dans un avertissement au lecteur de ce livret. *Les airs refaits par* lui (dit-il) *sont marqués d'un astérisque, afin que ses fautes ne soient pas préjudiciables à la réputation de Legrenzi, dont la gloire immortelle est pour lui l'objet d'un respect sans bornes.*

Pirro e Demetrio, représenté en 1697, à Naples; *Il Prigioniero fortunato*, en 1698; et surtout *Laodicea e Berenice,* joué en 1701, mirent le sceau à sa réputation. C'est dans ce dernier opéra qu'il écrivit un air admirable, pour ténor et violon obligé, dont l'accompagnement était destiné à Corelli, qui en manqua les traits à la répétition générale. Cette aventure et la difficulté de trouver de bons violons pour l'exécution de ces traits décidèrent Scarlatti à refaire cet air, ainsi que plusieurs autres morceaux, lorsqu'il fit jouer son opéra à Rome, en 1705.

Antoine Foggia, maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, devenu vieux, eut besoin d'être secondé par un maître adjoint : Alexandre Scarlatti fut appelé à remplir cet emploi, le 31 décembre 1703, et devint premier maître au mois de mai 1707. Au mois de mars 1709, il donna sa démission et reprit ses fonctions de maître de la chapelle royale de Naples. Parmi les opéras qu'il fit représenter dans cette ville, on remarque particulièrement *Tigrane*, joué au théâtre *San Bartolomeo*, en 1715. Une note bien intéressante, placée après l'argument du drame, se trouve dans le livret; on y lit : « *Sei pregato a compatire con discreta moderazione quei difetti, che forse potrai conoscere nella musica in considerando che ormai dovrebbe essere affato stanco l'autore di più sudare in simili sceniche composizioni, delle quali col presente dramma viene a compire il numero di cento sei opere teatrali che ha posto in musica pel treatro di Napoli, ed altri treatri dell' Italia.* Ainsi, en 1715, Scarlatti avait écrit *cent six opéras*, auxquels il en faut ajouter dix ou douze autres, qu'il écrivit dans les années suivantes, plusieurs oratorios, et beaucoup de musique d'église.

Tour à tour chargé de l'enseignement dans les conservatoires de *Sant'Onofrio*, *dei Poveri di Gesù Christo*, et de *Loreto*, Scarlatti eut pour élèves quelques-uns des artistes qui fondèrent la gloire de l'école de Naples, particulièrement Logroscino, Durante, et en dernier lieu Hasse.

Un des caractères du talent de Scarlatti fut une fécondité inépuisable ; car indépendamment des cent douze ou quinze opéras qu'il avait écrits, on connaît de lui une immense quantité de morceaux de chambre et de musique d'église, genres dans lesquels il excella, un nombre infini de messes, de cantates; deux livres de toccates pour clavecin ou orgue, dans la collection de l'abbé Santini; une suite de pièces de clavecin, *ibid.* (1).

Scarlatti mourut le 24 octobre 1725, à l'âge de soixante-seize ans, ainsi que le prouve l'inscription placée sur son tombeau, dans l'église des carmes de Monte-Santo.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

(1) Voir, pour plus de détails sur les œuvres d'A. Scarlatti, la *Biographie universelle* de M. Fétis.

PIÈCES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES

par

Louis **COUPERIN**, Antoine **LE BÈGUE**,

Bernard **PASQUINI**, Gaspard de **KERL**

et Alexandre **SCARLATTI**.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (3) F.

LOUIS COUPERIN, Pièces de Clavecin.
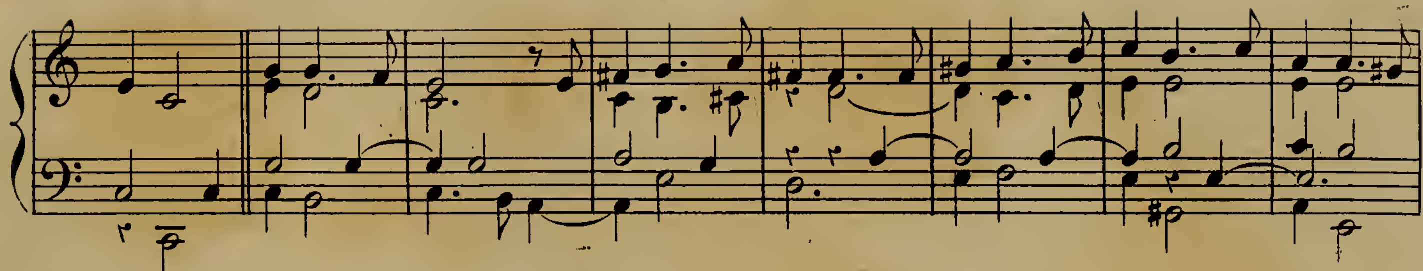
Sarabande en Canon.

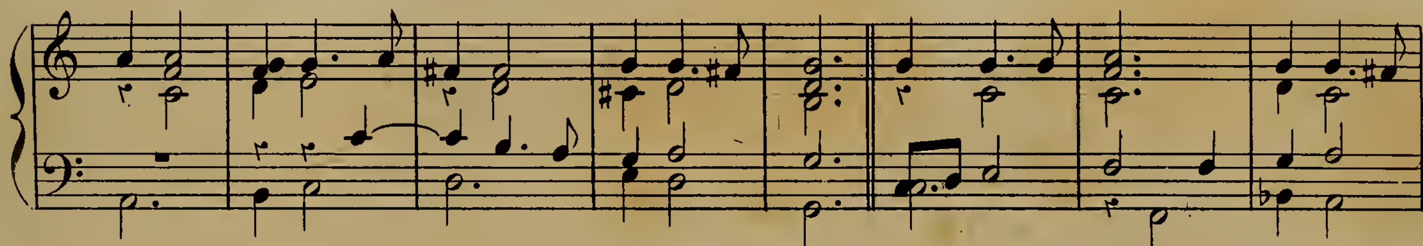
Sarabande.
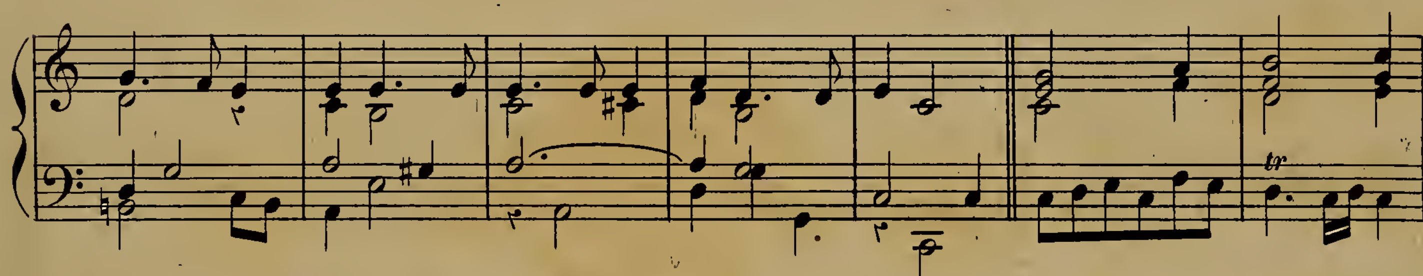
tr *tr*
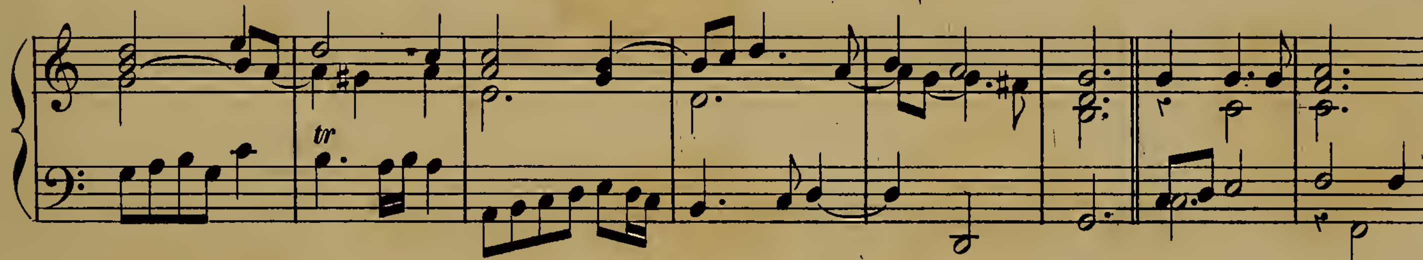
Chaconne.
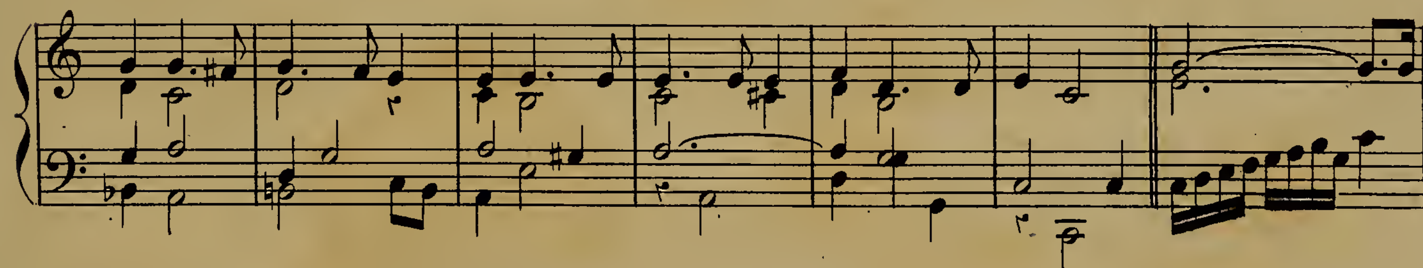
FIN.



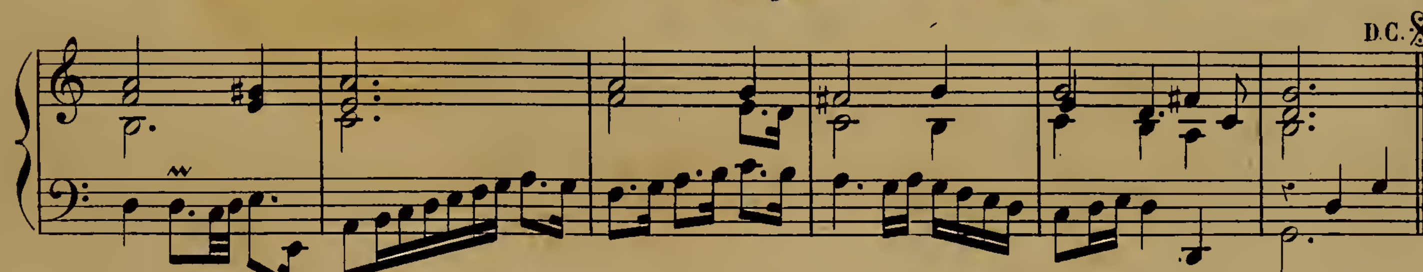



tr

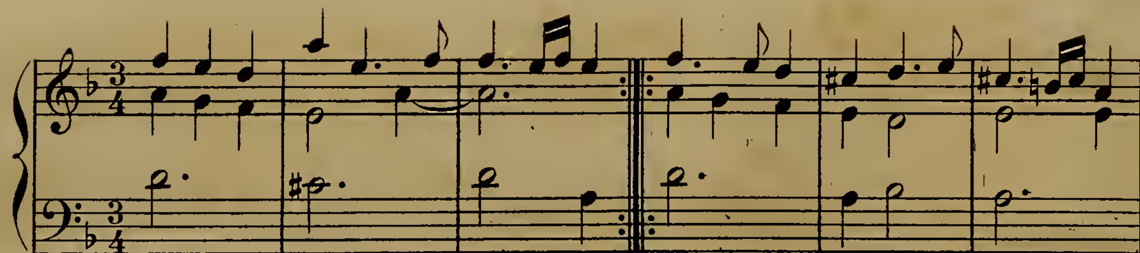

tr

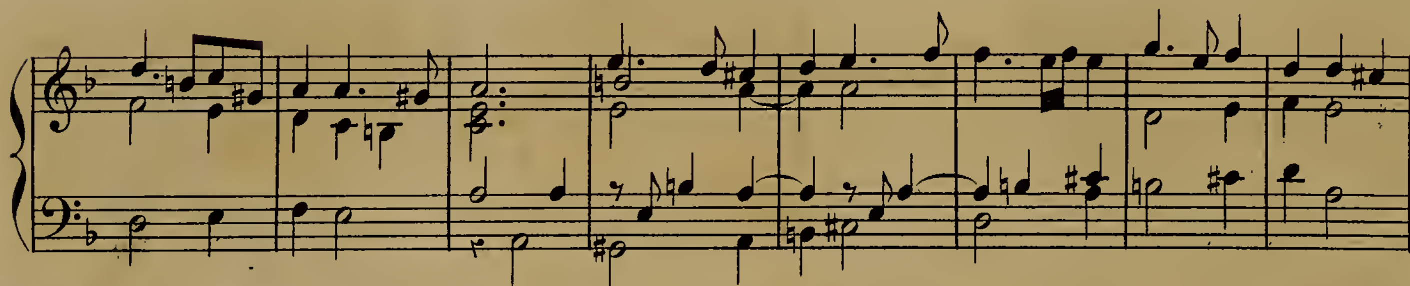


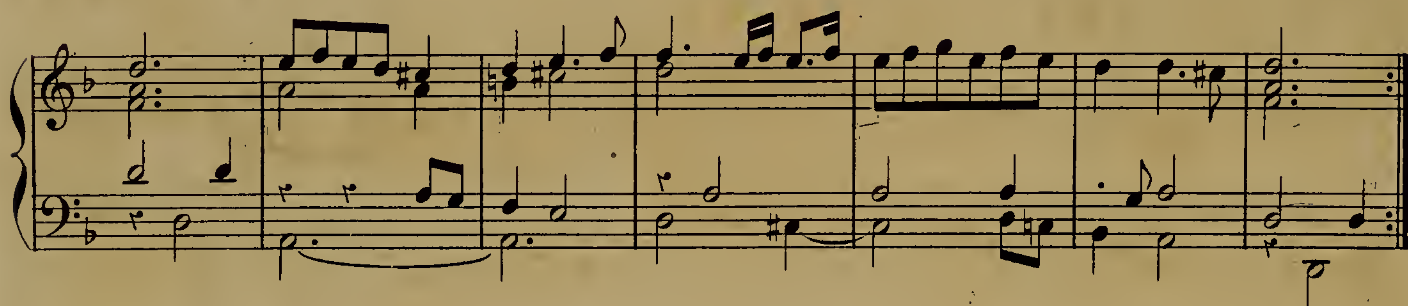



D.C.
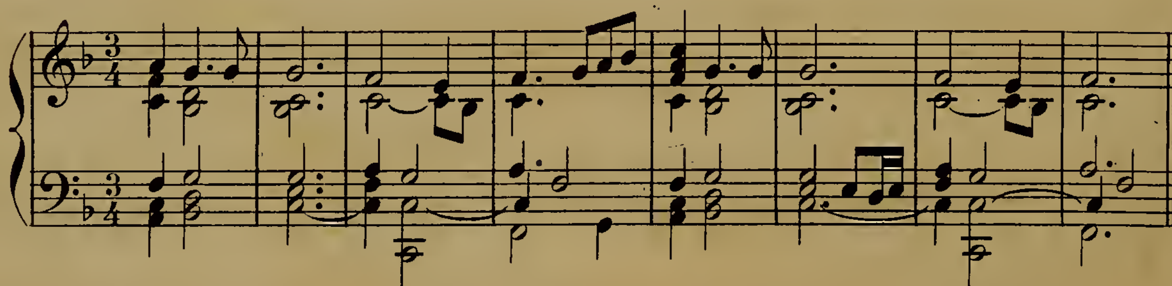
La Pastourelle.
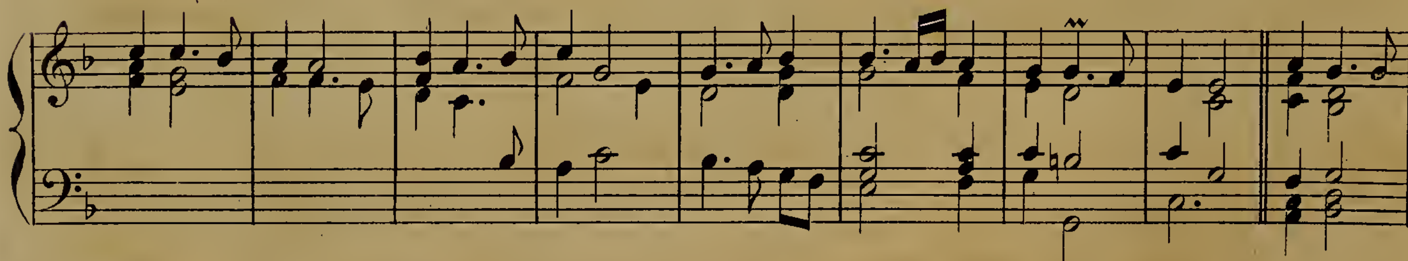


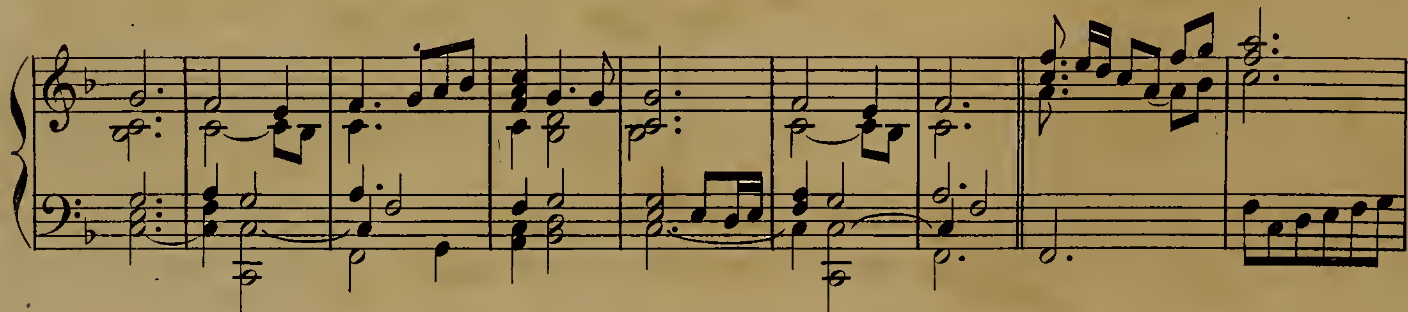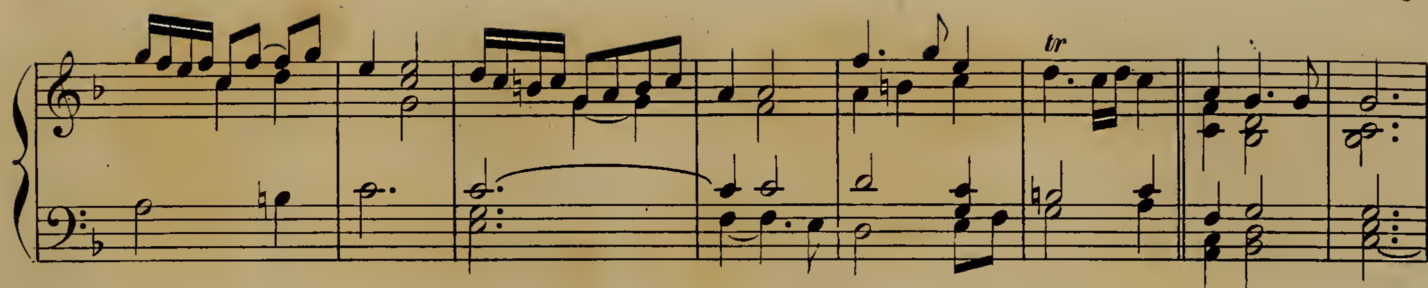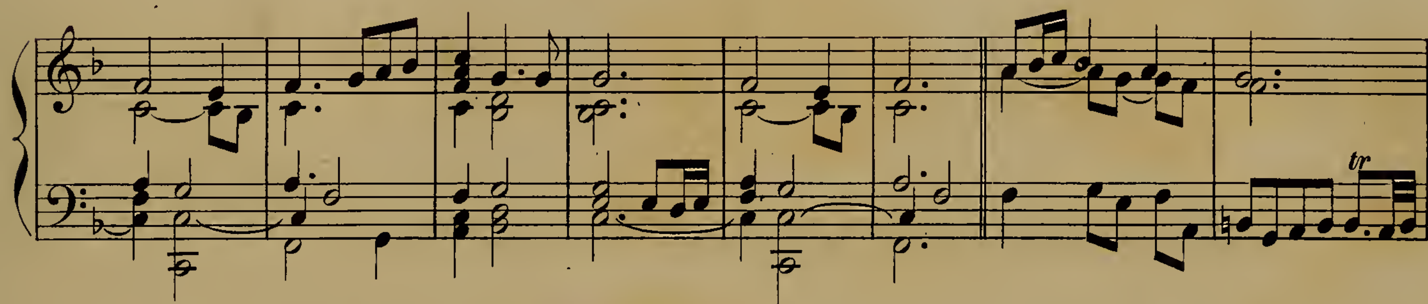




Chaconne.
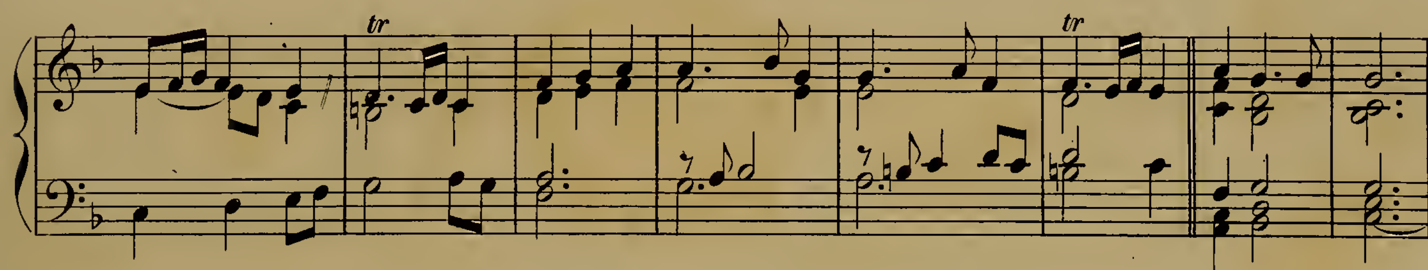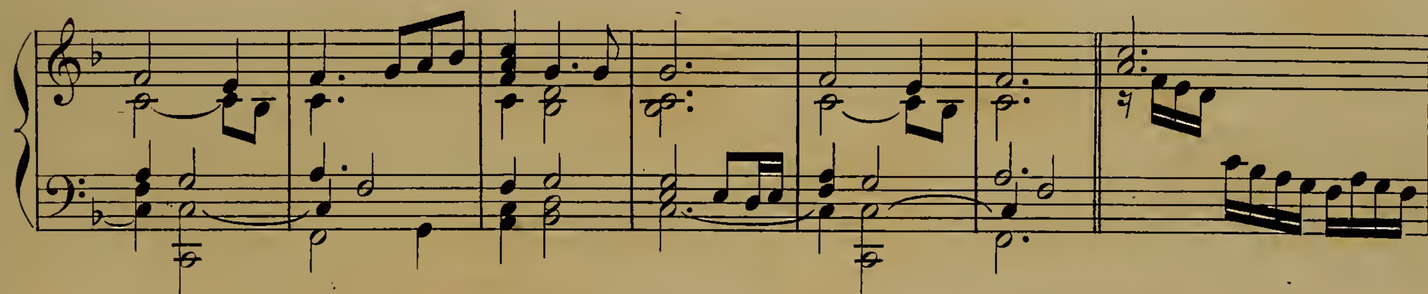




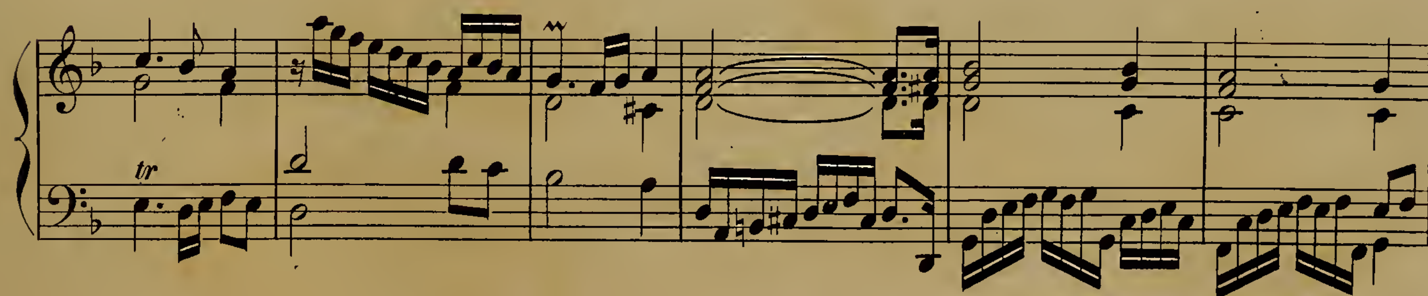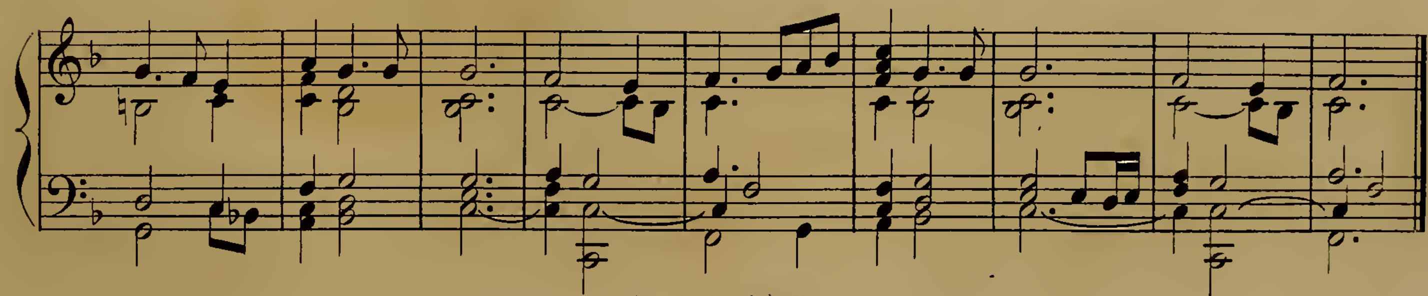



tr


tr


tr
tr




tr



Allemande.

1a. 2a.

1a. 2a.

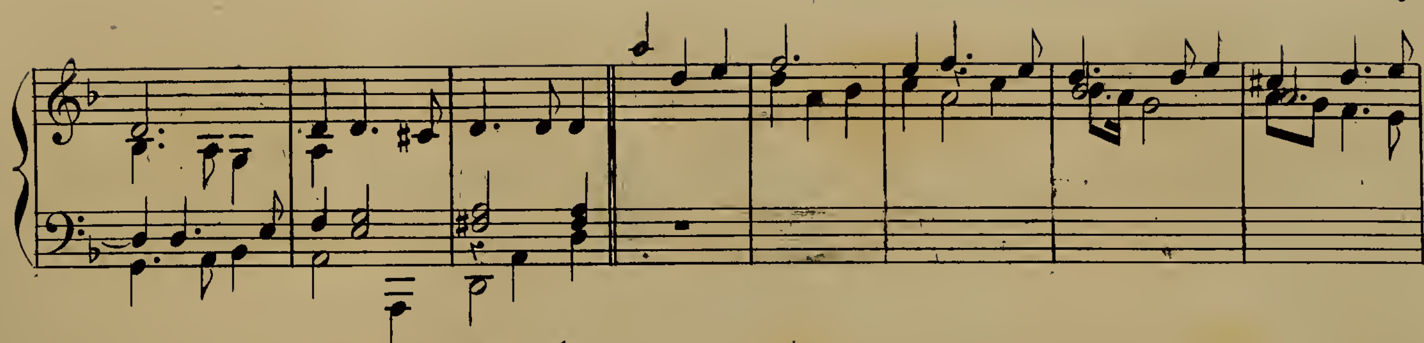
Courante.
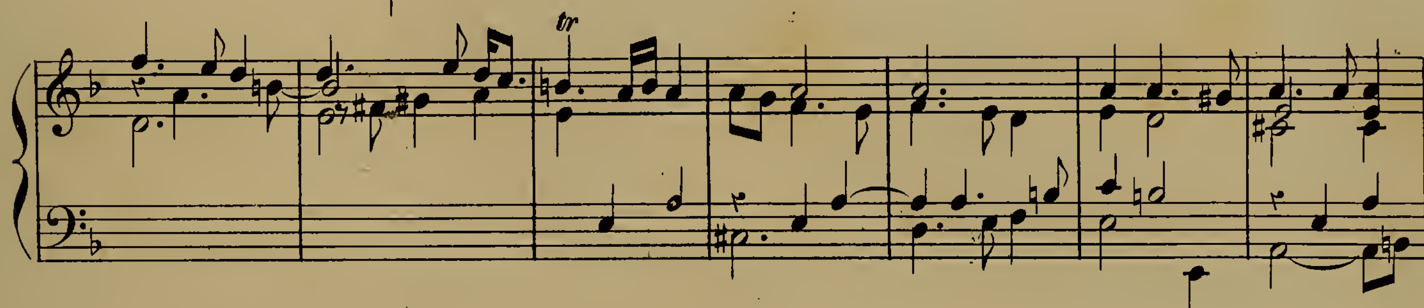
1ª 2ª 1ª 2ª
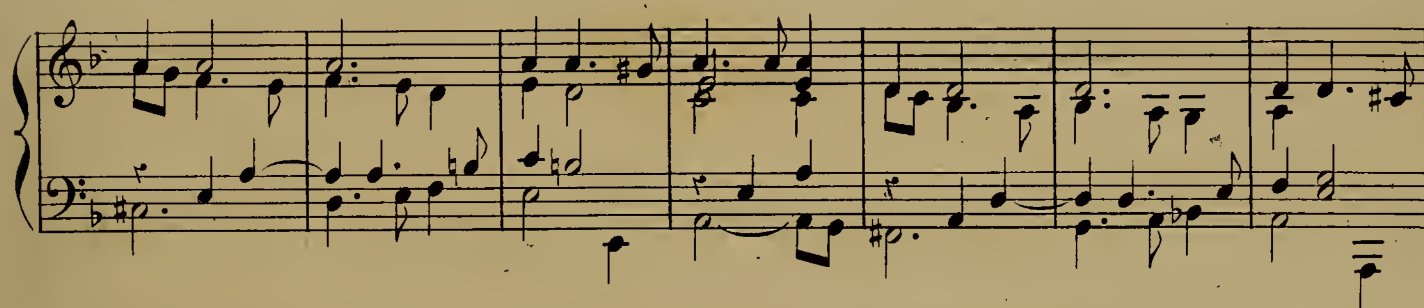
tr tr tr
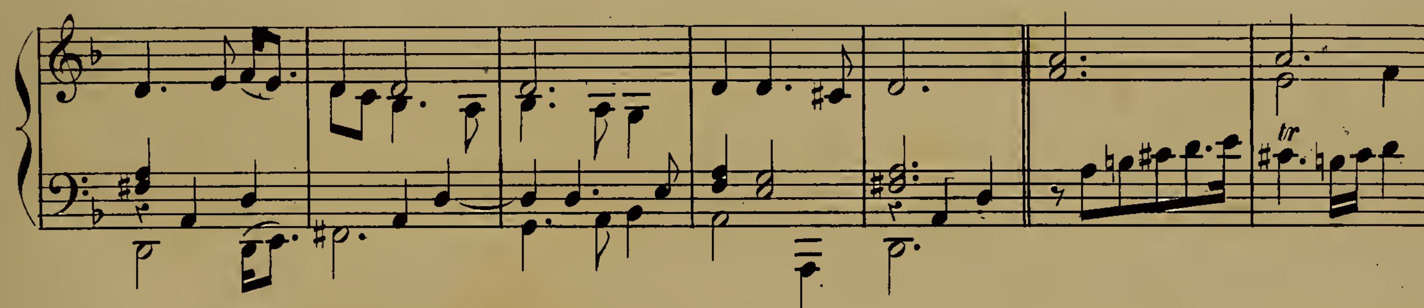
Chaconne.
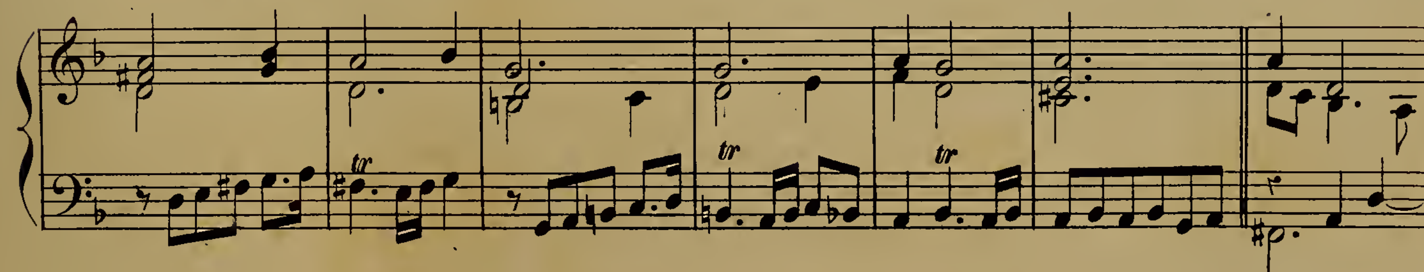
tr
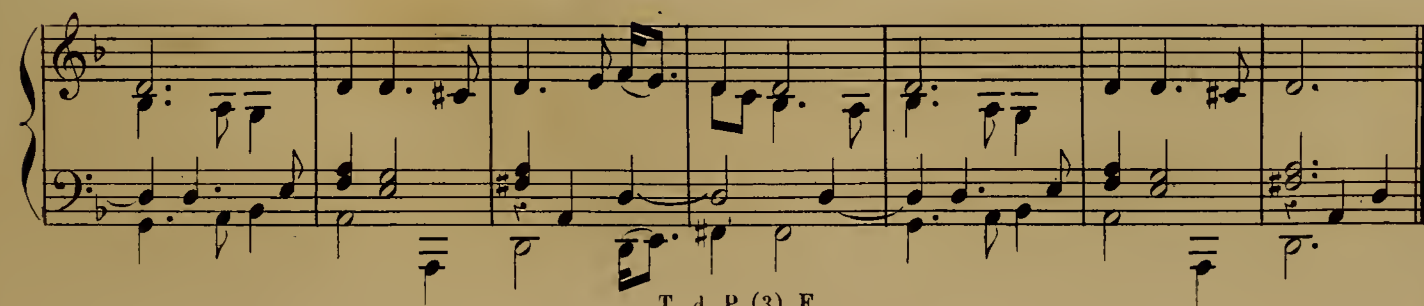



tr




tr


tr
tr
tr



Canaris.

1a. 2a.
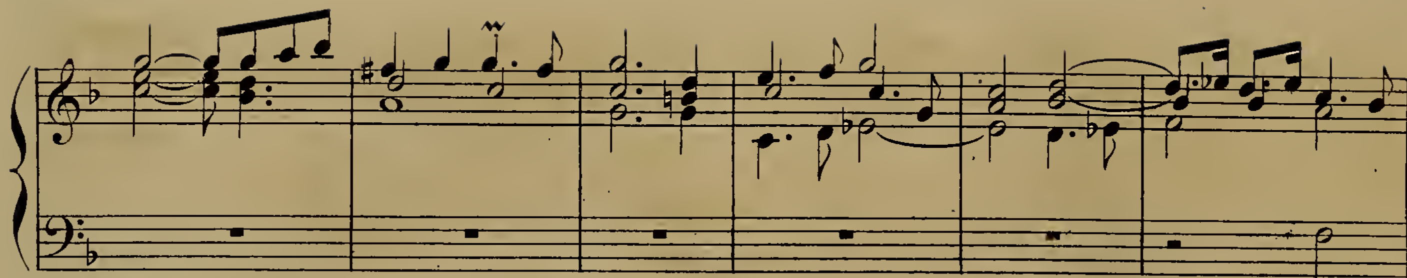
1a. 2a.
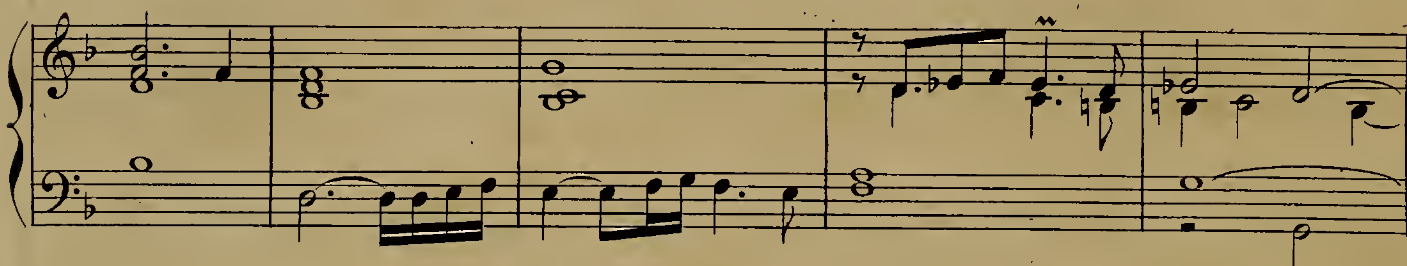
Volte.
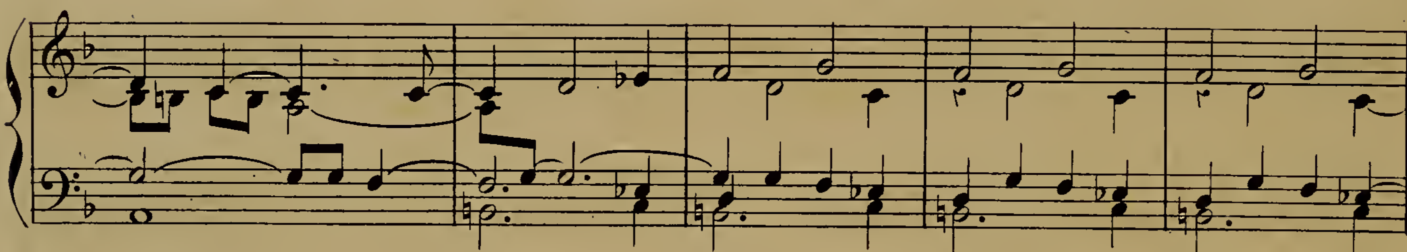
tr
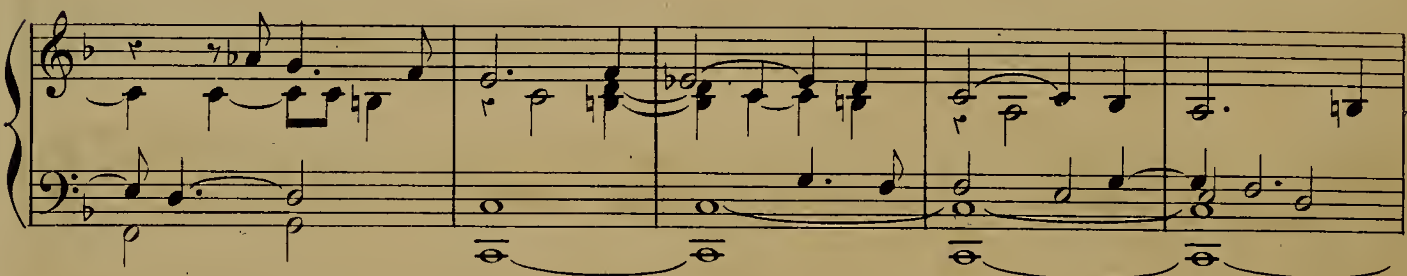
Le Tombeau de Blanrocher.

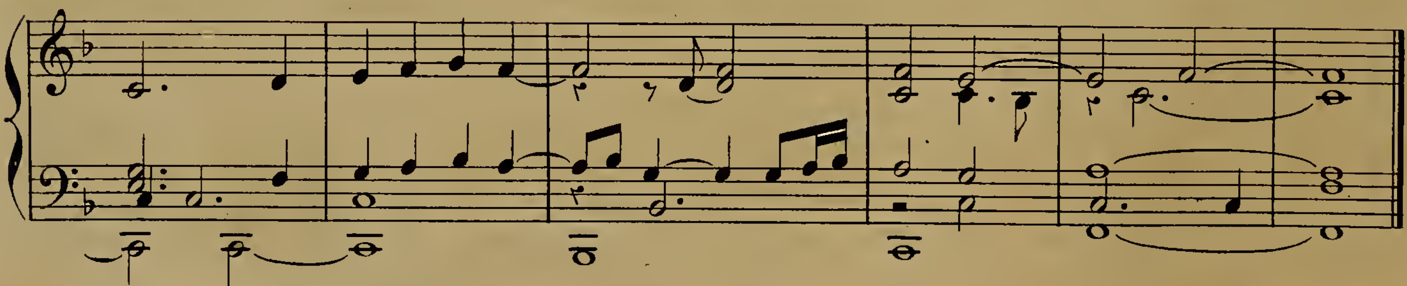
plus vite.
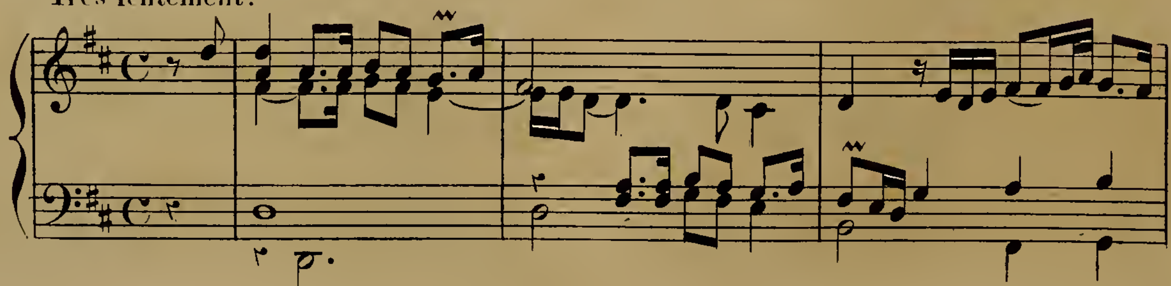






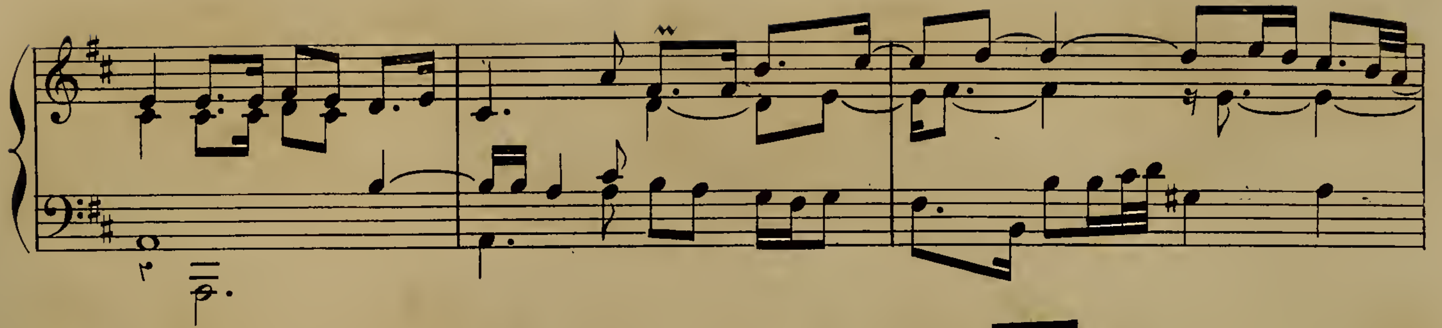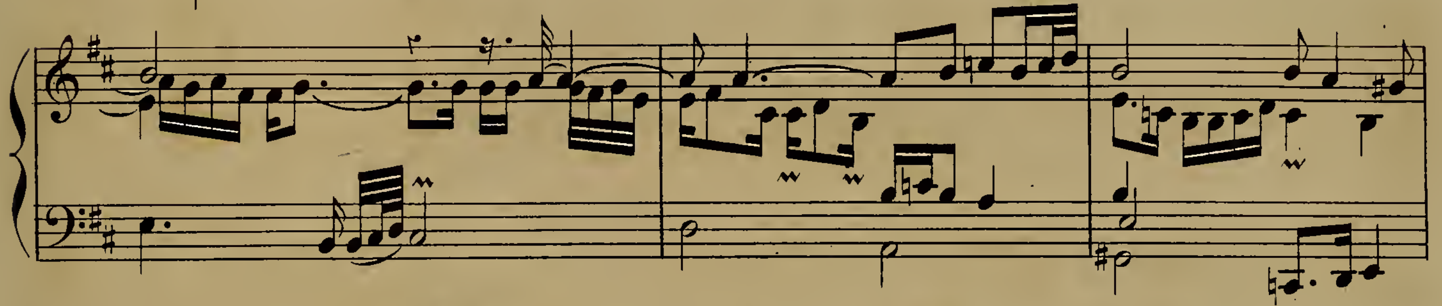




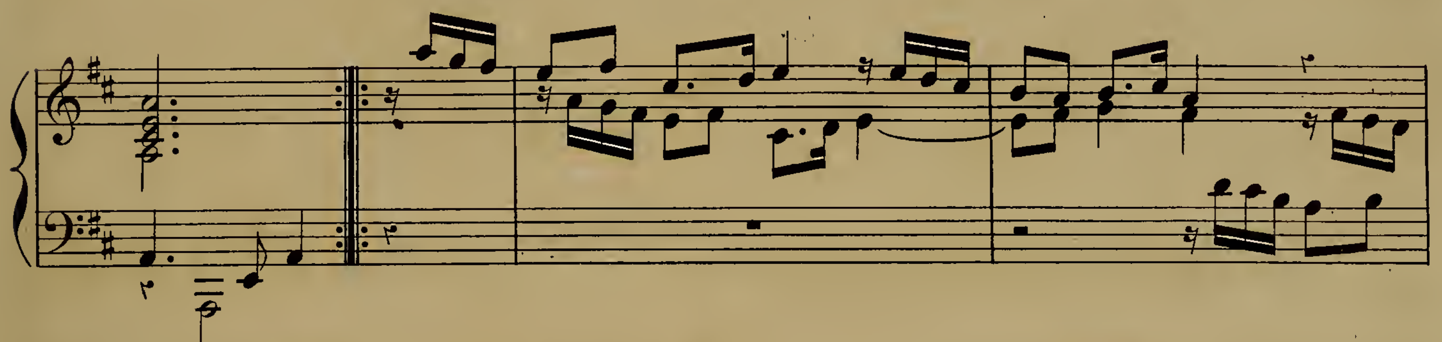
Très lentement.
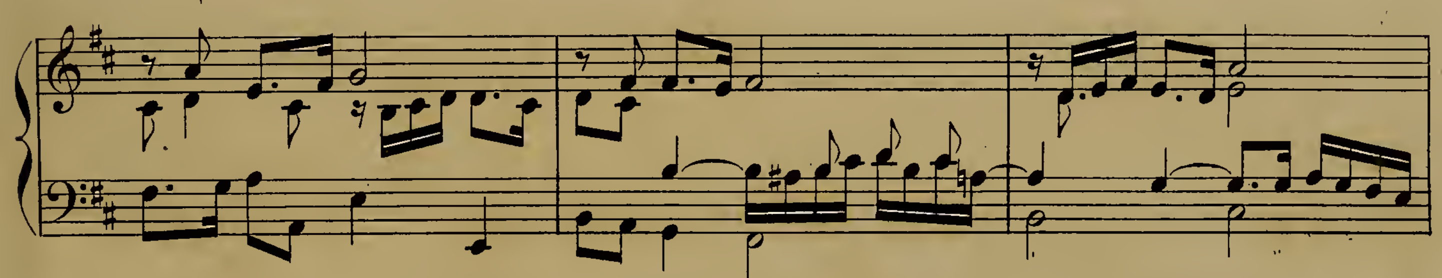
Allemande.
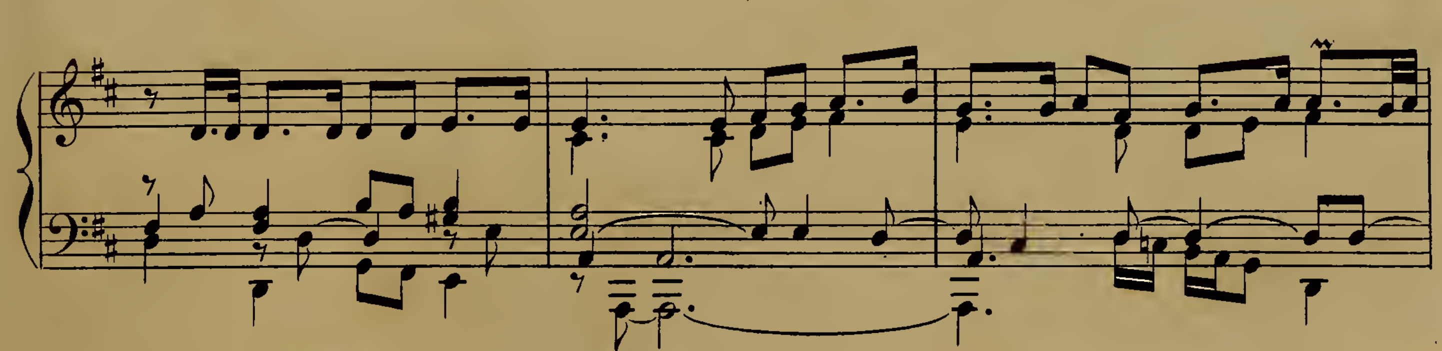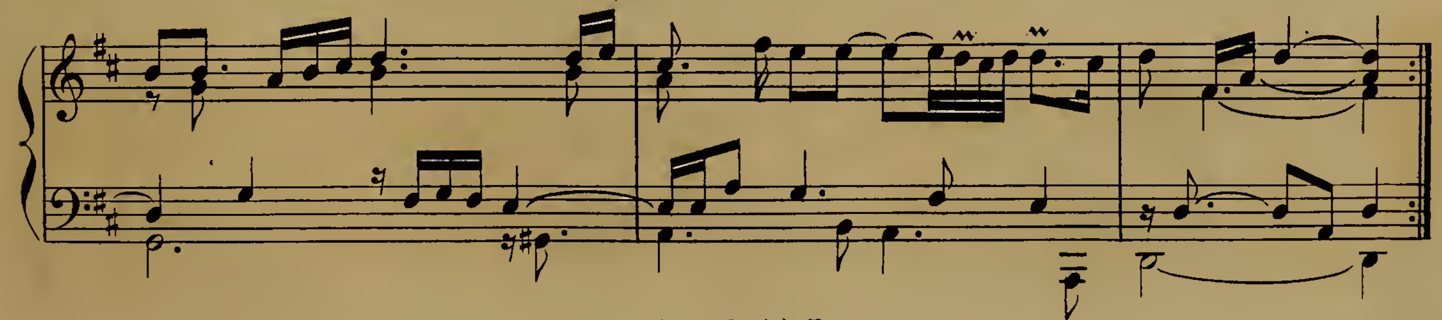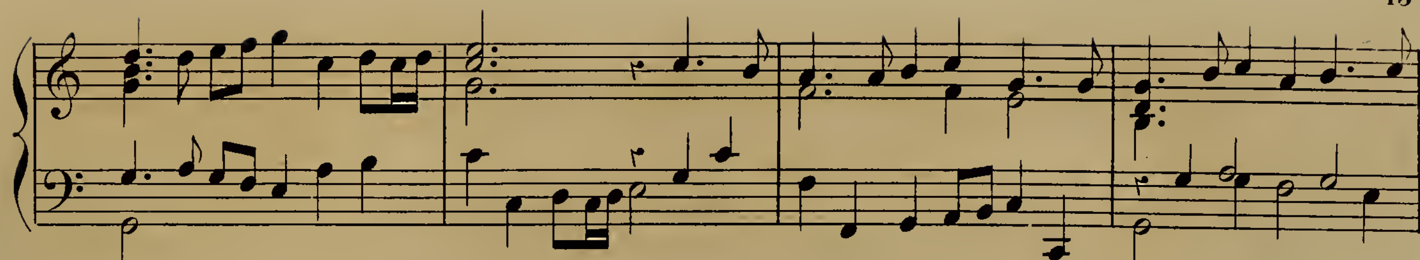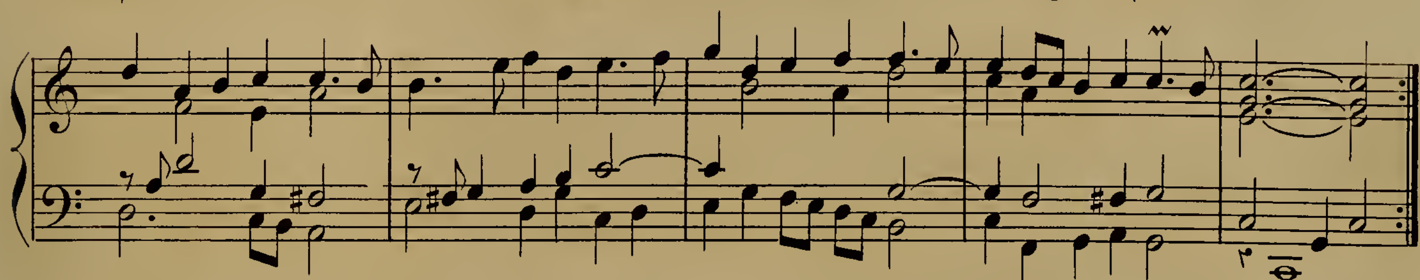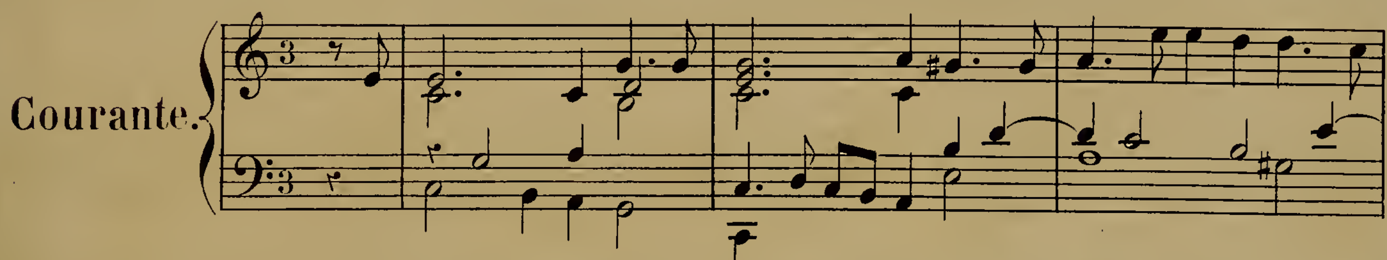














Courante.
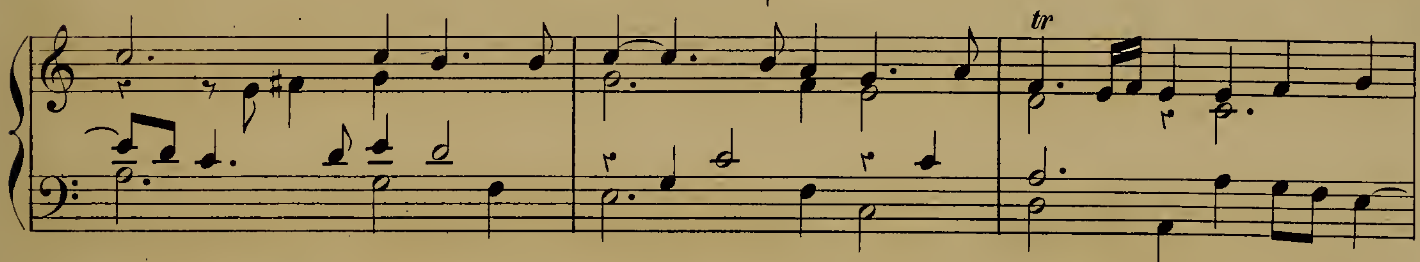
Courante.
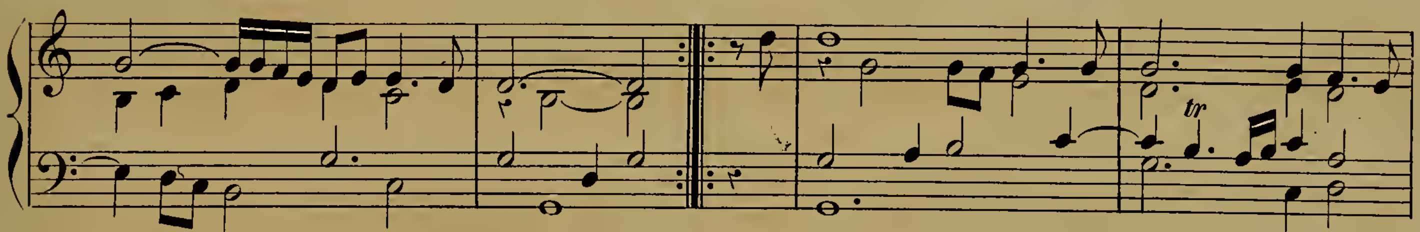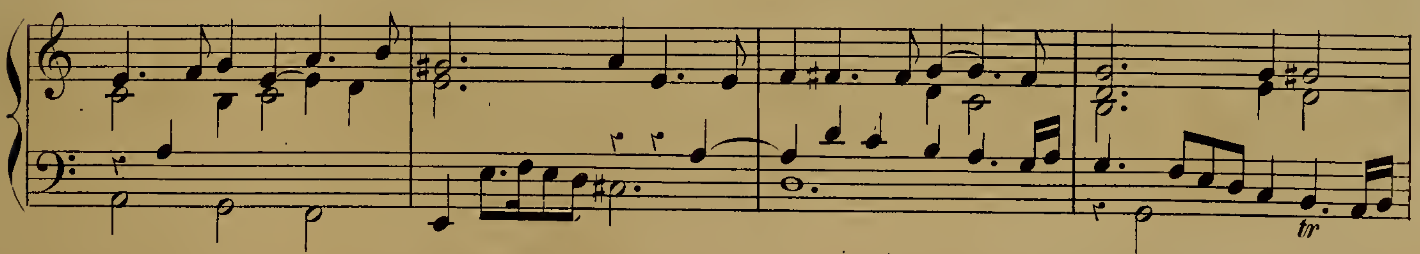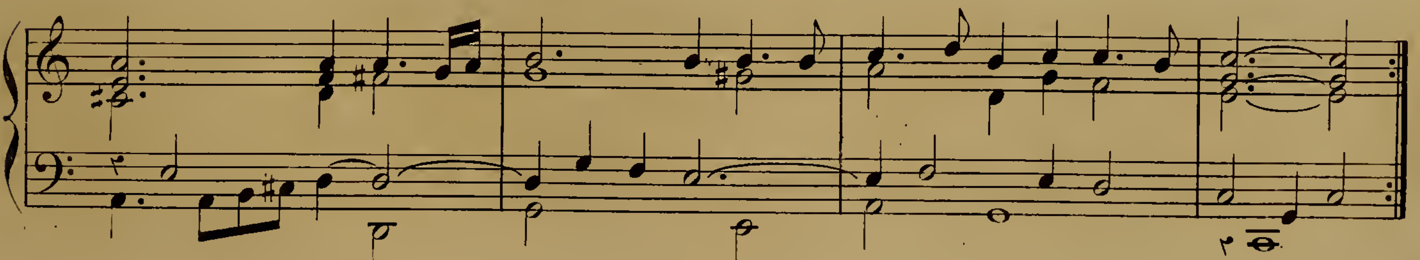




Courante.
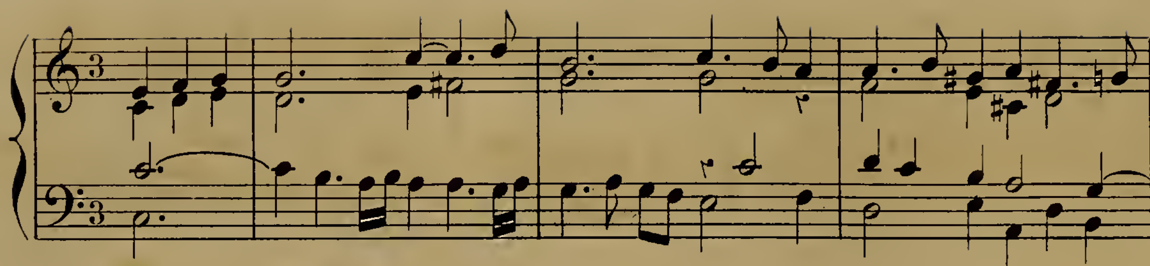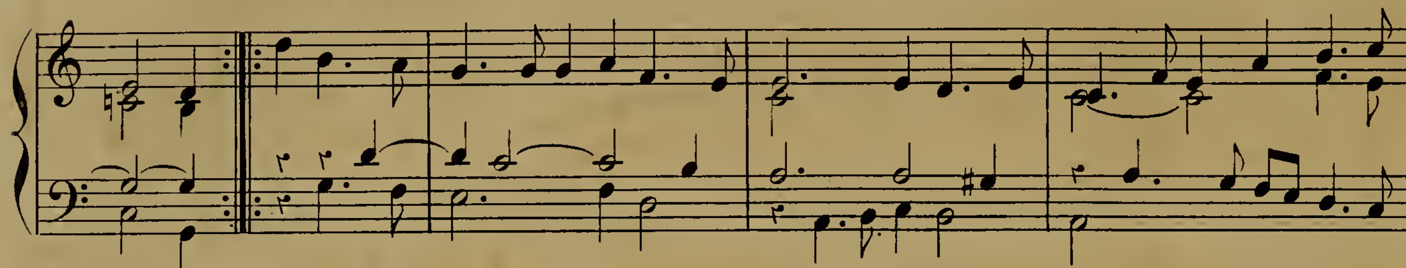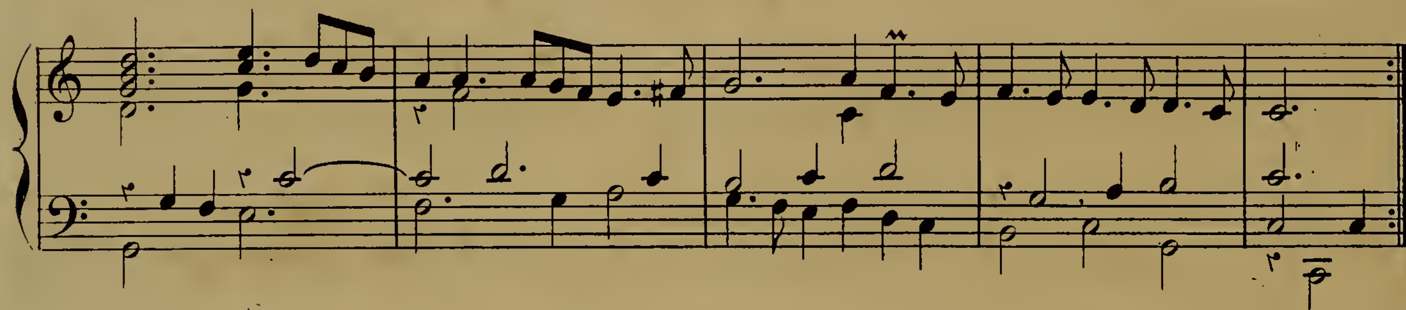






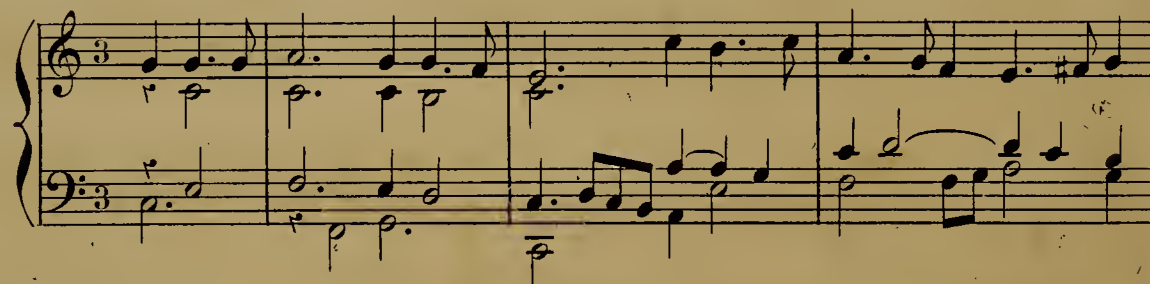


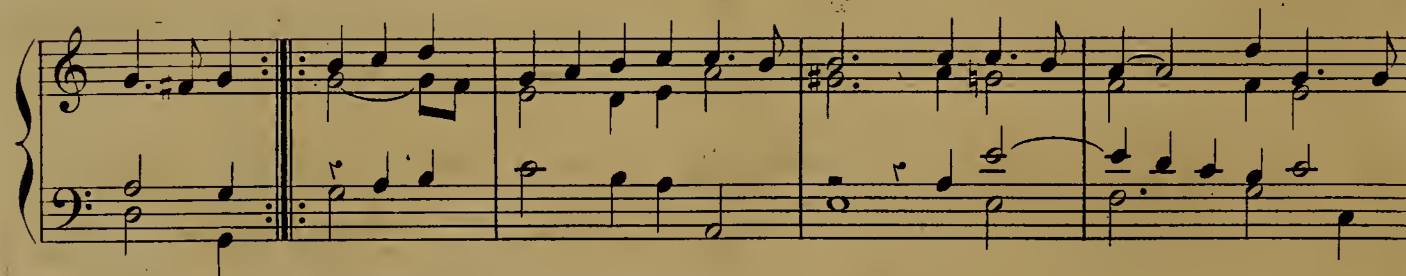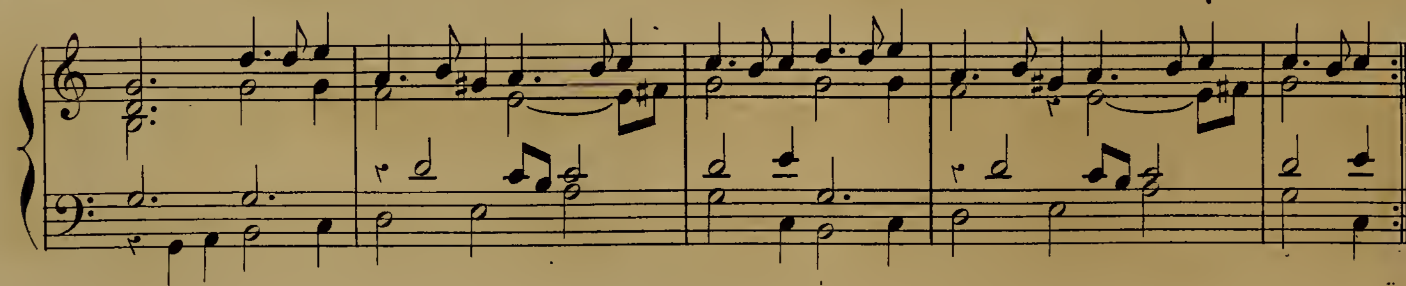



Sarabande.
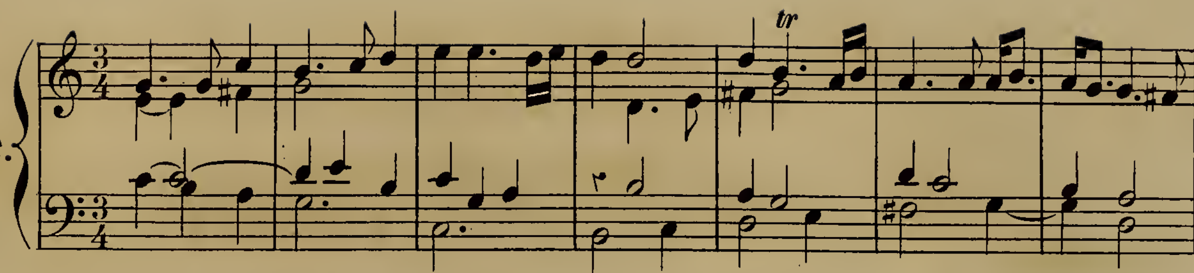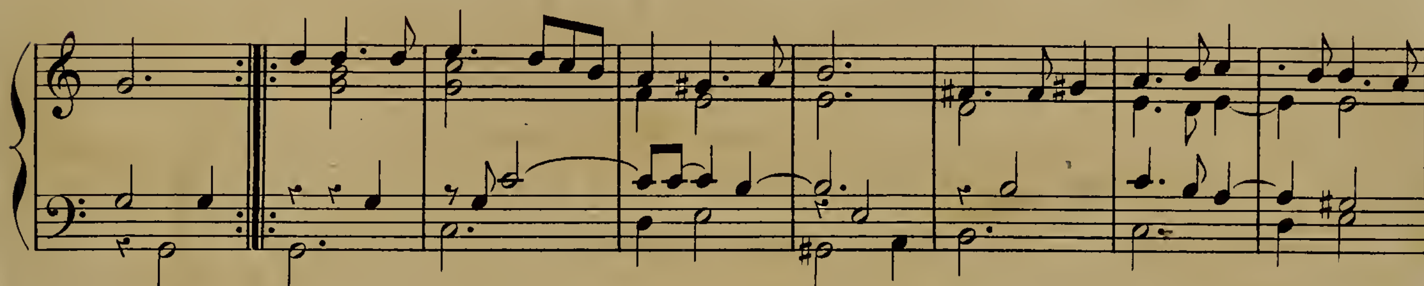





Sarabande.
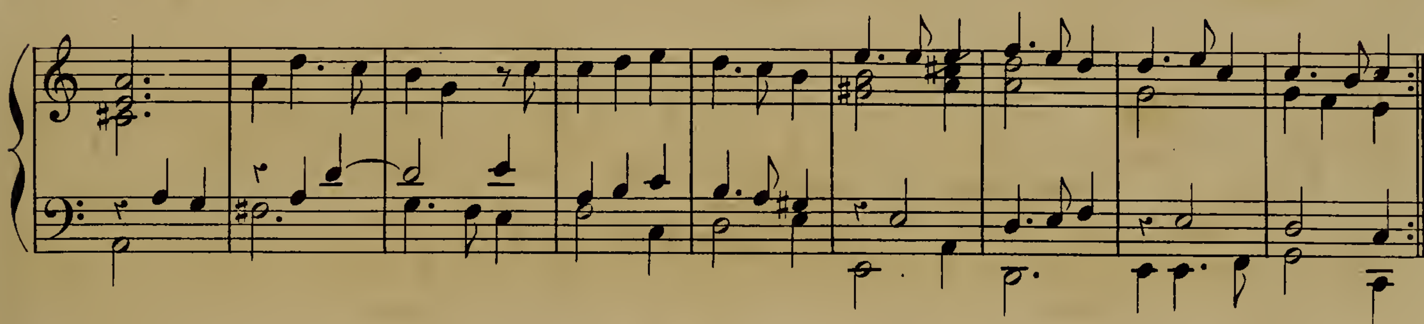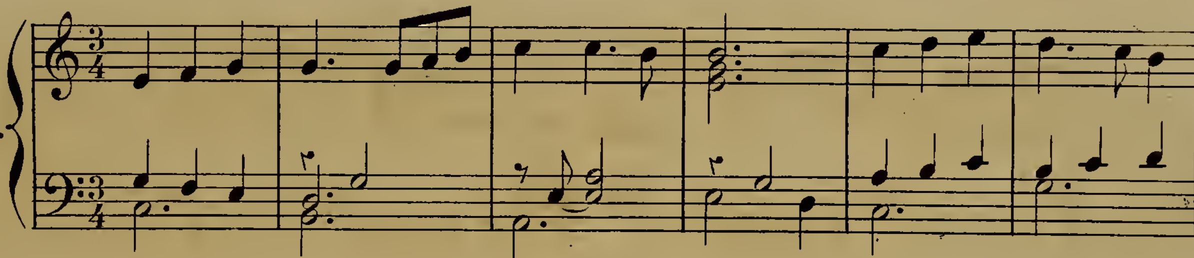




Sarabande.
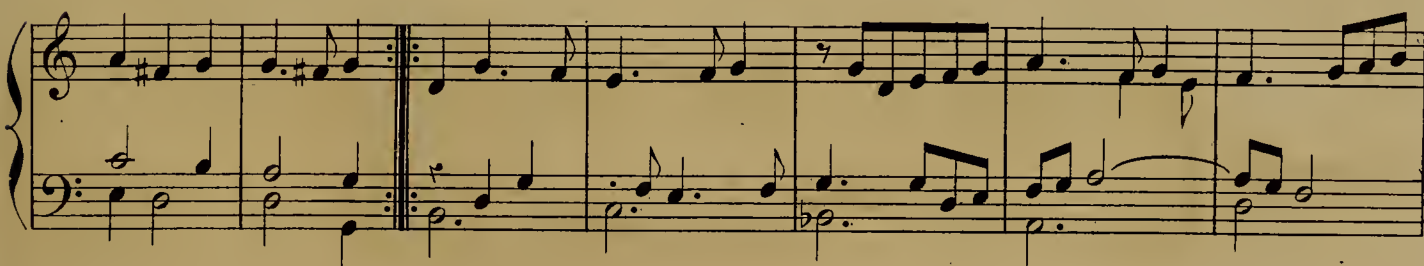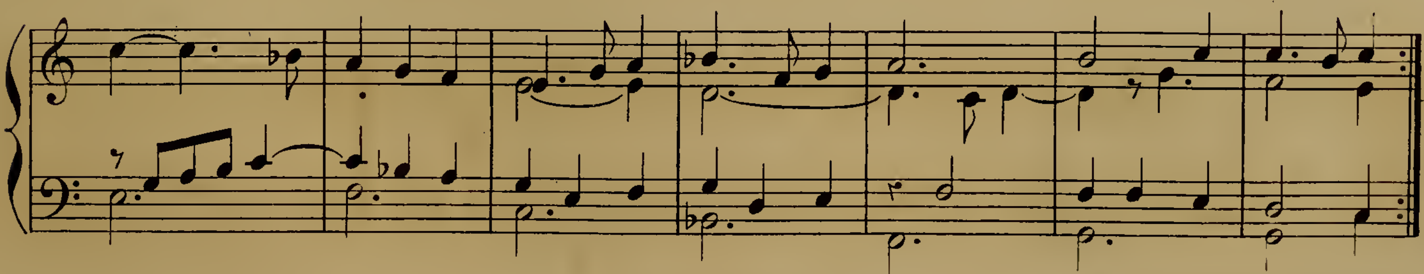






Sarabande.
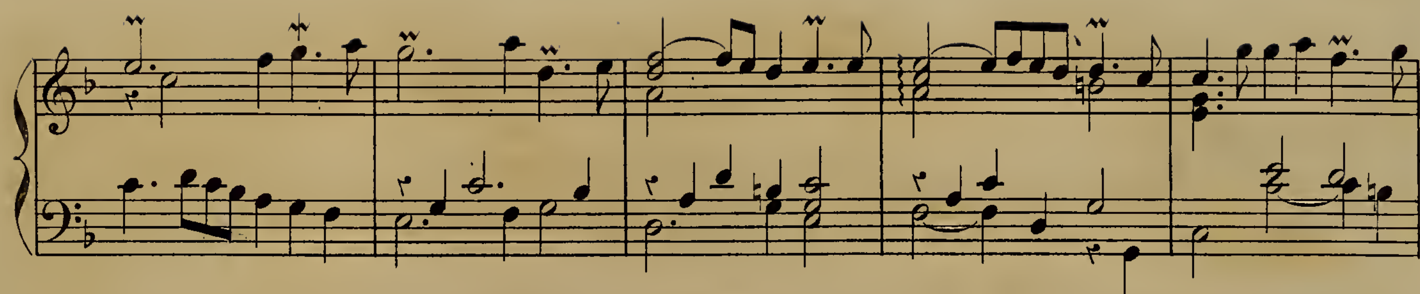






Fin des Pièces de L. Couperin.

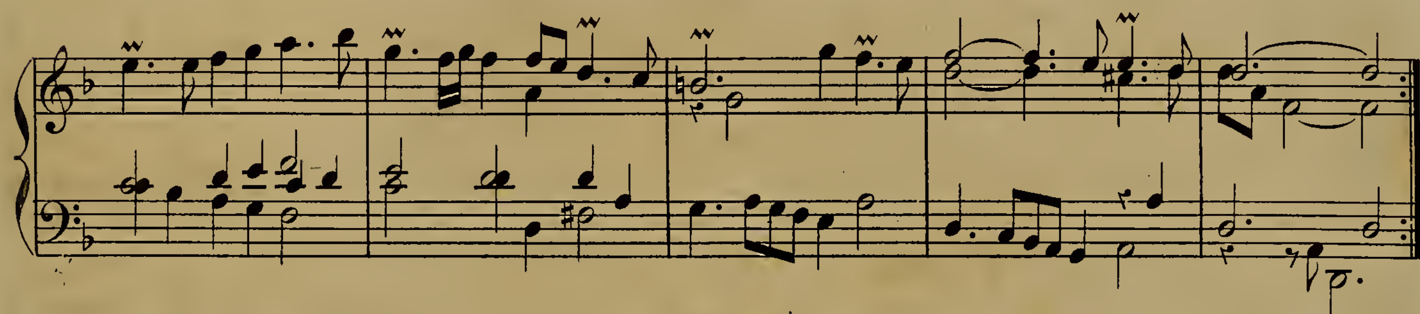
LE BÈGUE, Pièces de Clavecin
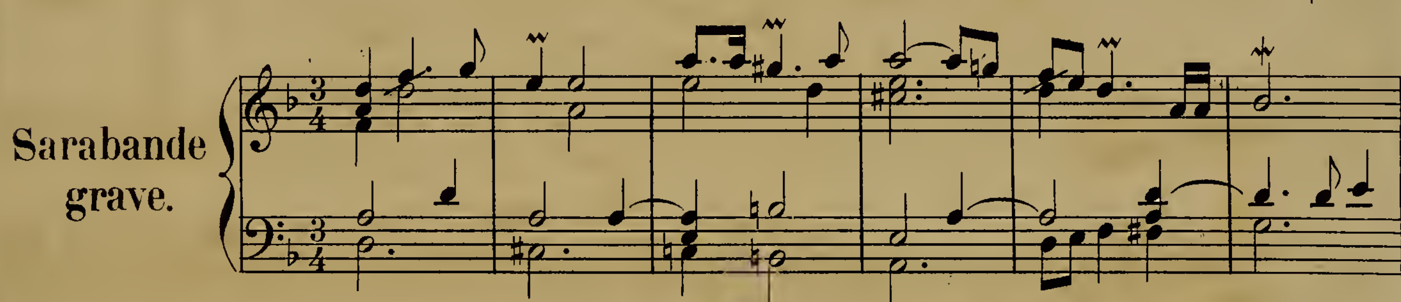
tirées de son *Second Livre de Clavecin.*
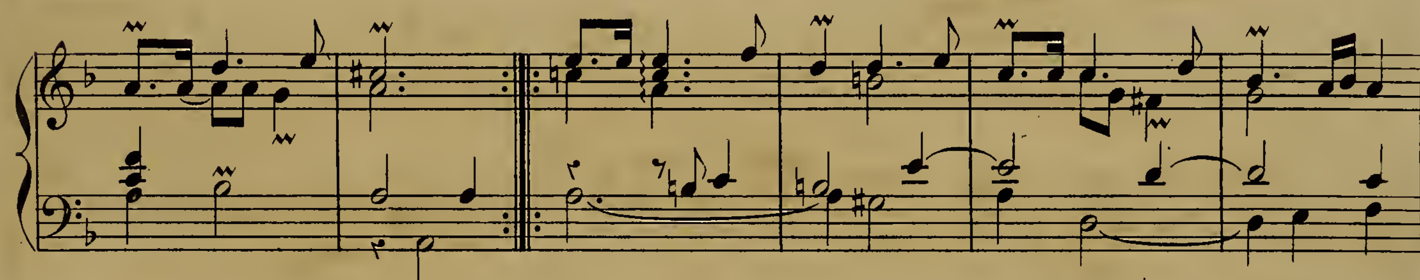
Allemande.
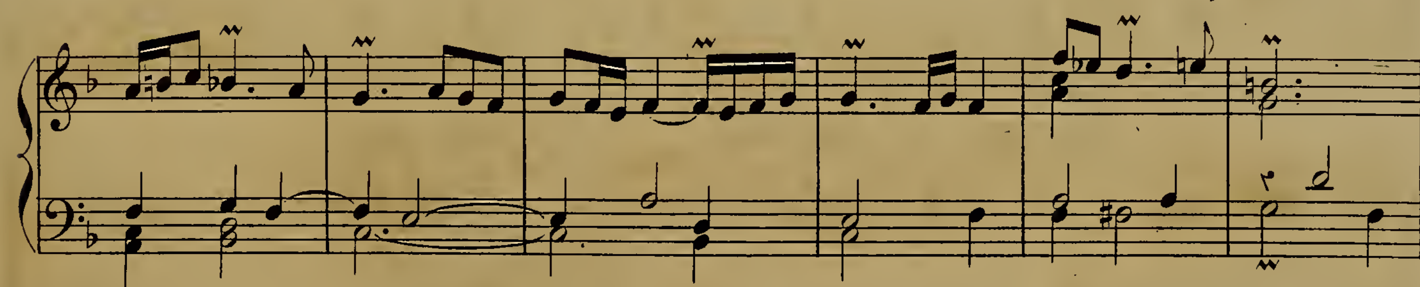
Courante.
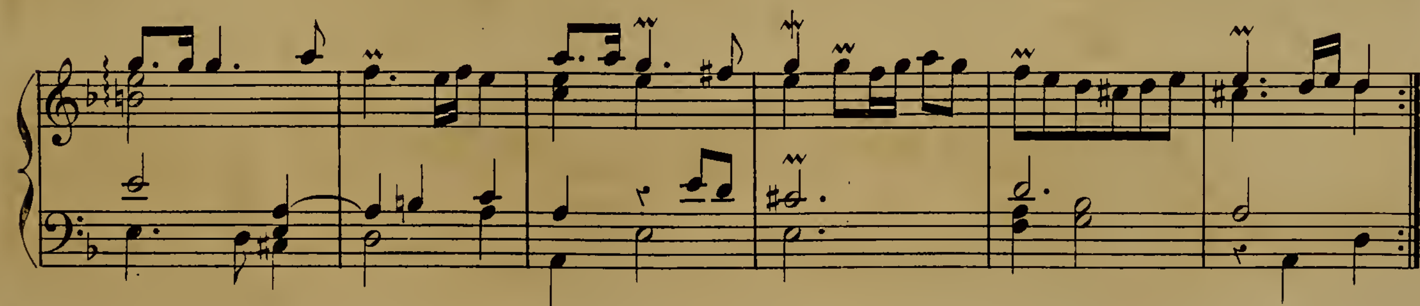





Sarabande
grave.







Allemande.

Rondeau.

Gigue.

Gavotte.

Gavotte.

Courante.

Sarabande.

Gavotte.

Allemande.

Courante.

Sarabande
fort grave.

Gigue.

Bourrée.

Double.

1ª 2ª

1ª 2ª
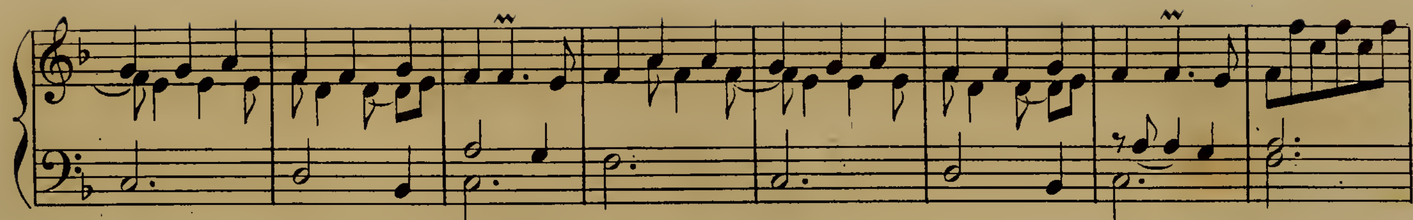
Canaris.
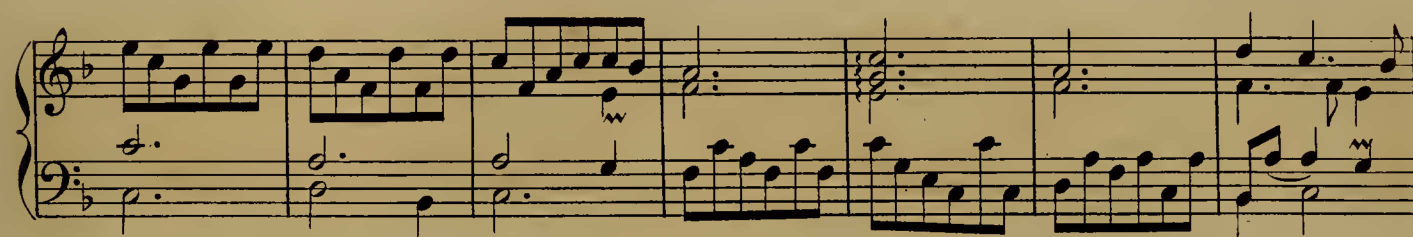
Allemande.
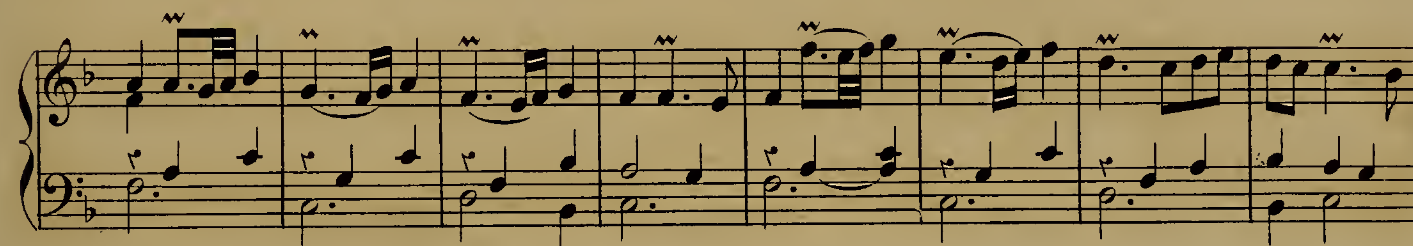
1ª 2ª

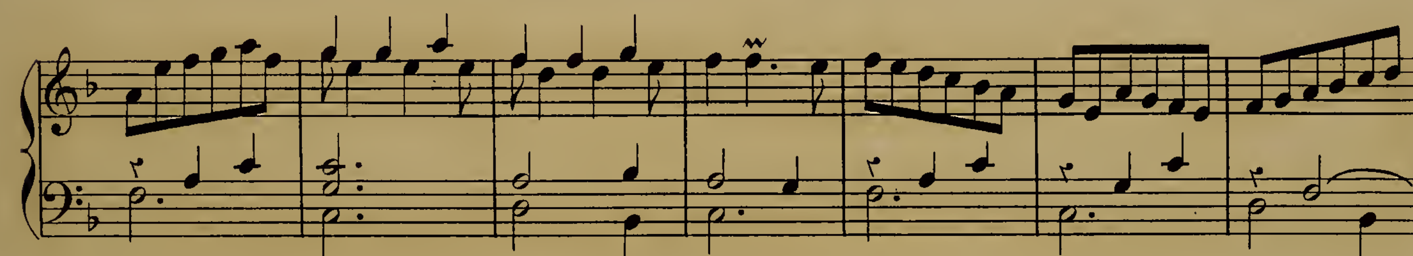
1ª 2ª
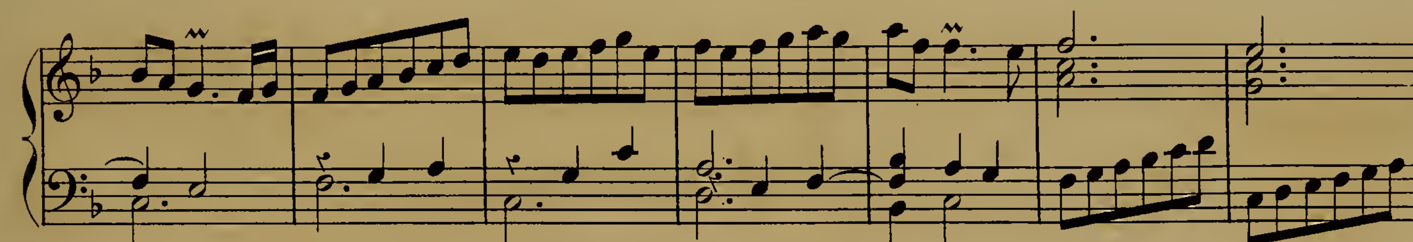
Chaconne.
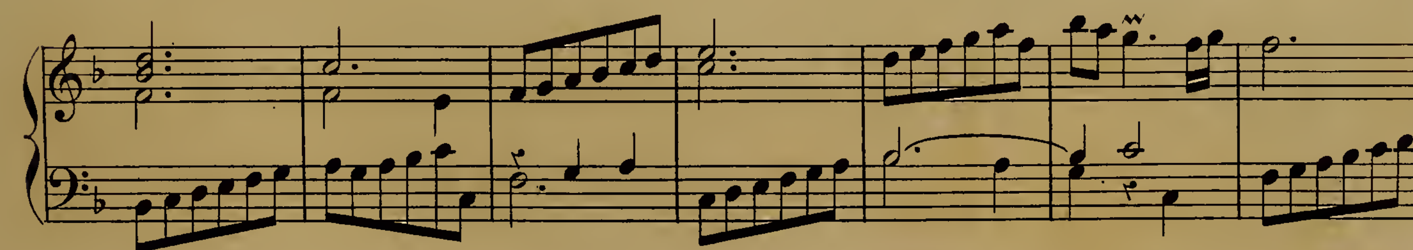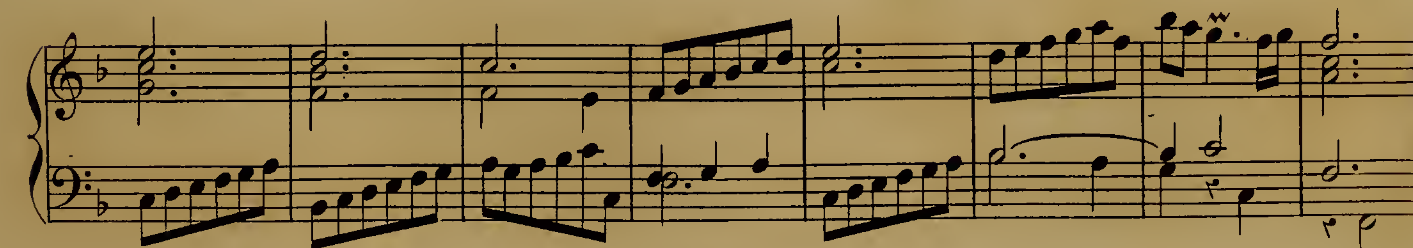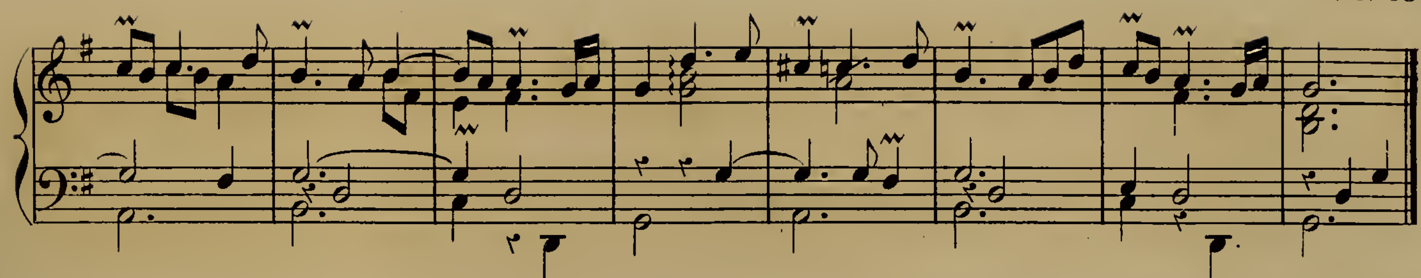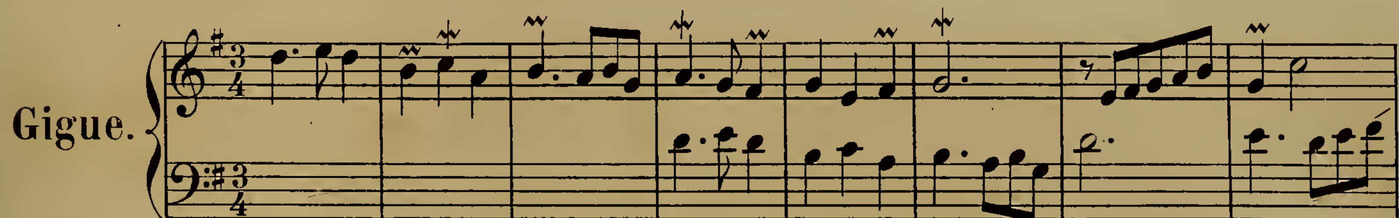














Courante.
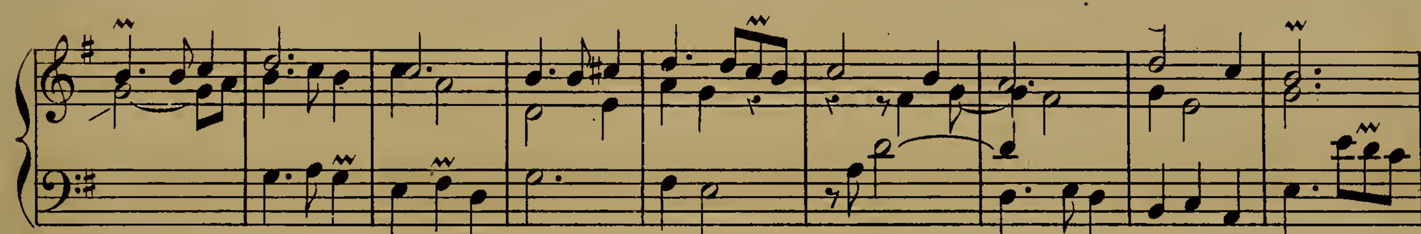
Sarabande.
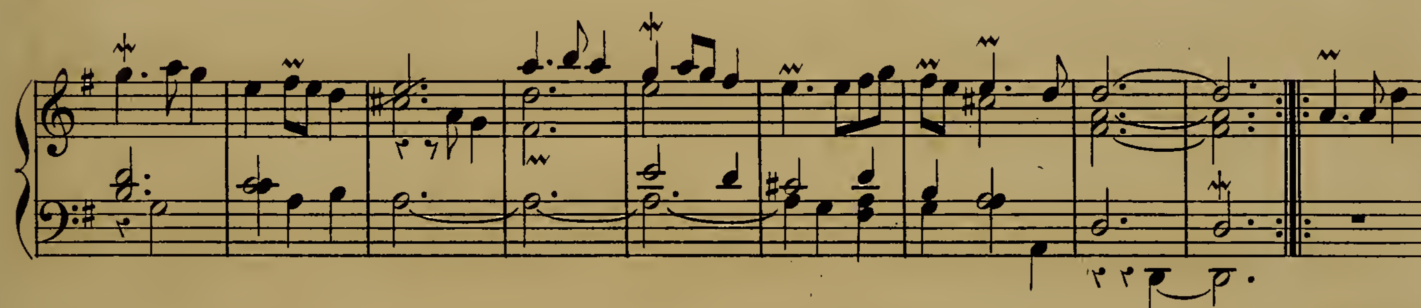
Chaconne
grave.
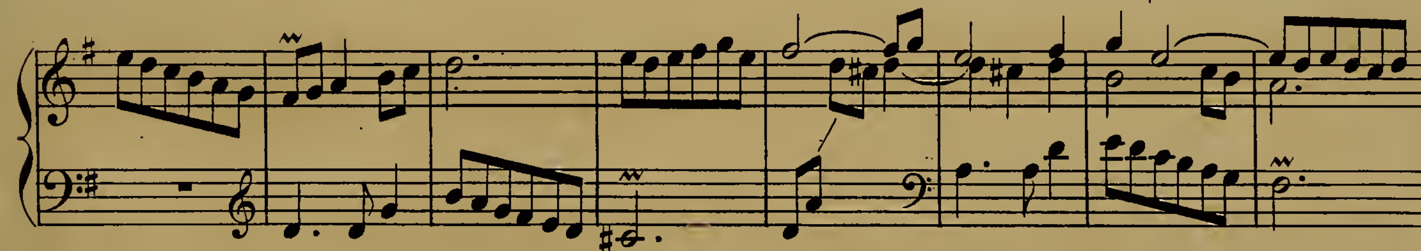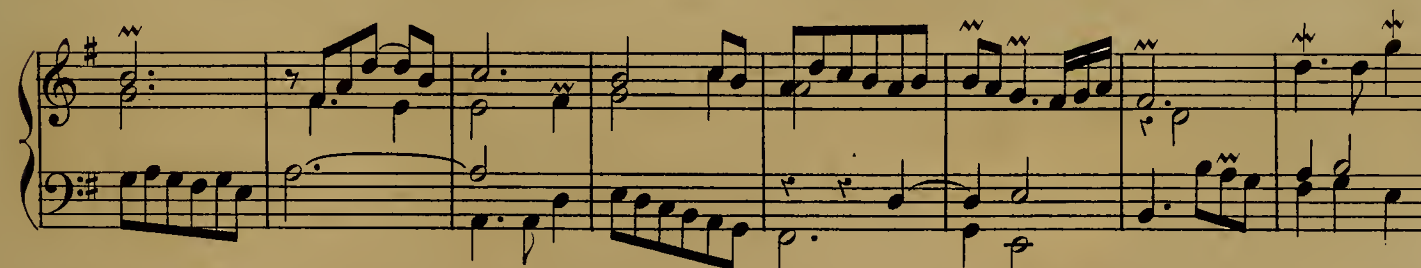


Gigue.
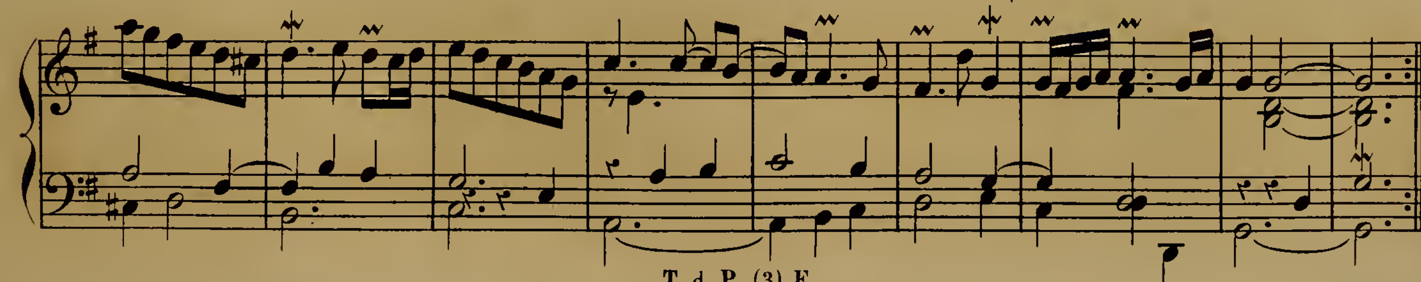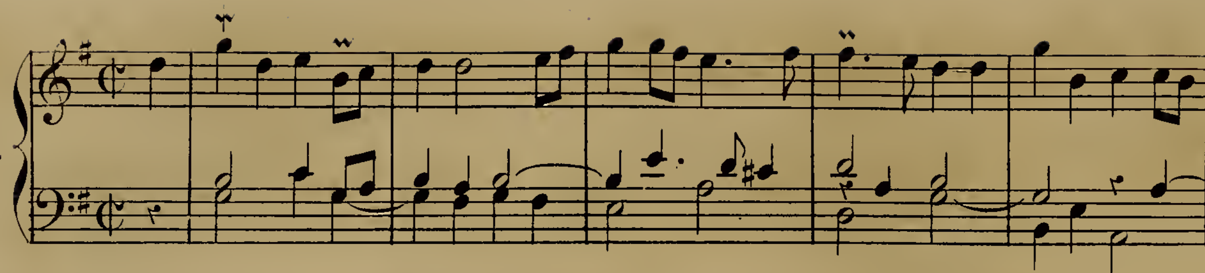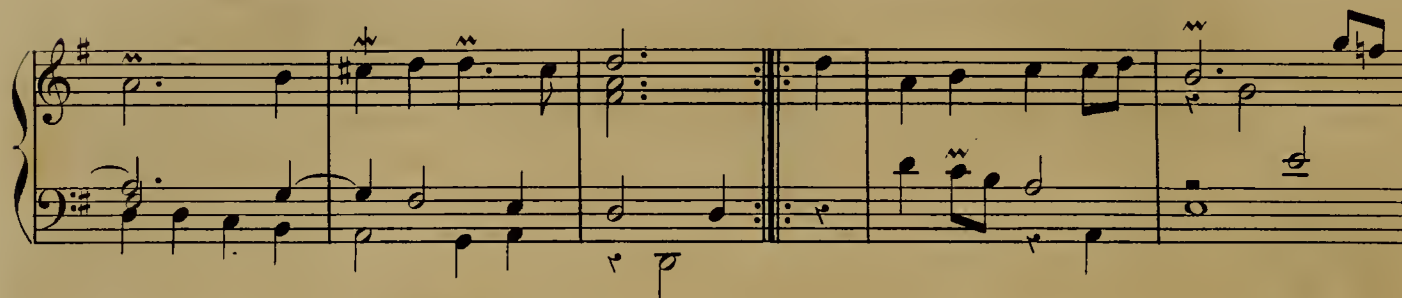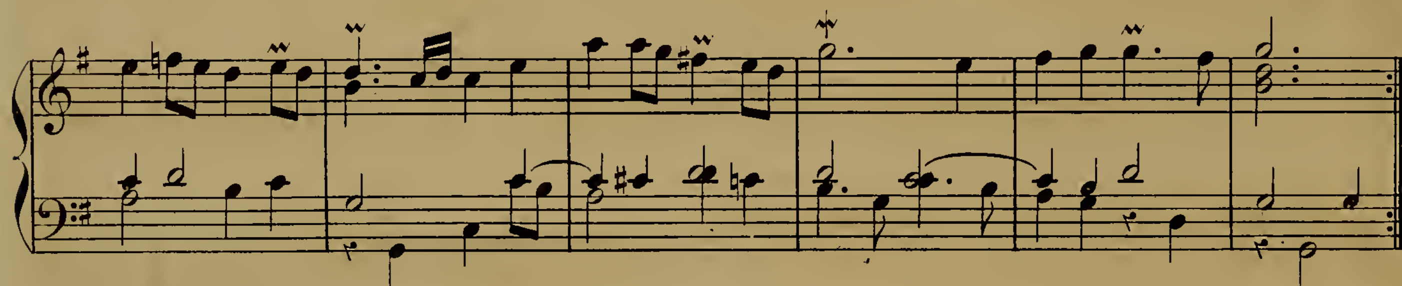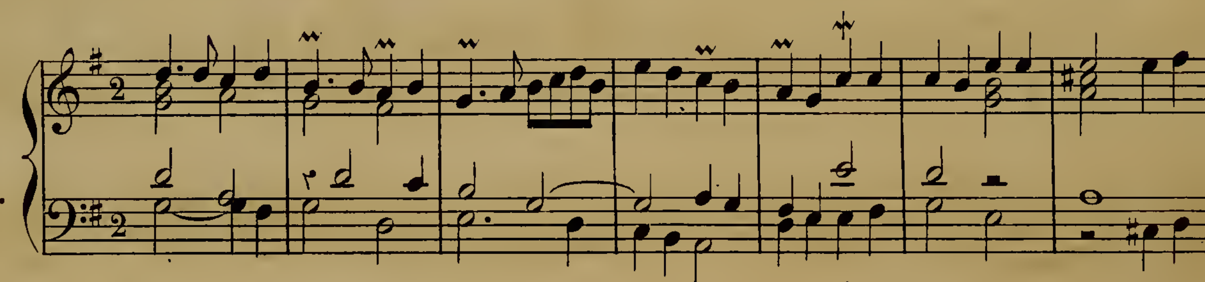












Bourrée.
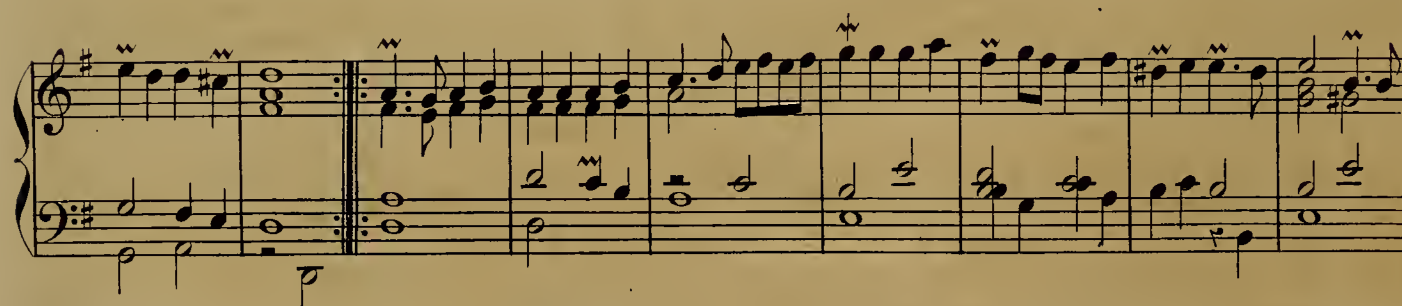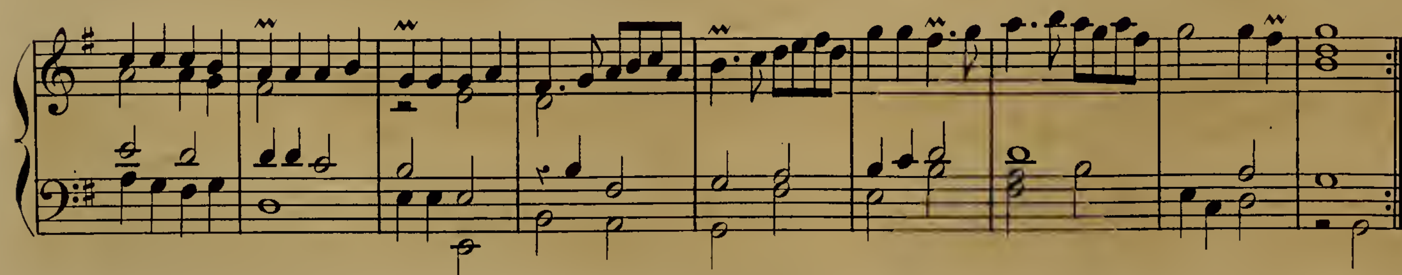






Air de Hautbois.







Gavotte.

Double.

1ª

2ª

Fin des Pièces de Le Bègue.

BERNARDO PASQUINI, Trois Pièces pour l'Orgue.
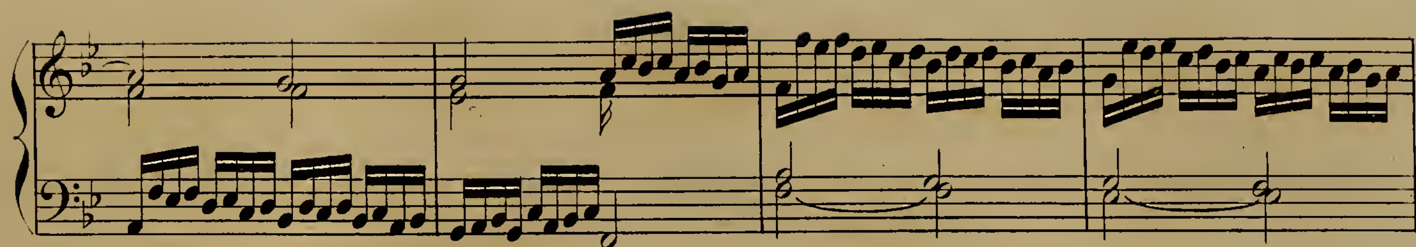
La première est tirée du 2e *Recueil de Toccates, Préludes et Fugues pour l'Orgue et pour le Clavecin composé par les plus éminents Auteurs,* publié à Londres par J. Walsh; les deux suivantes sont extraites d'un manuscrit de la bibliothèque du Lycée communal de Bologne.
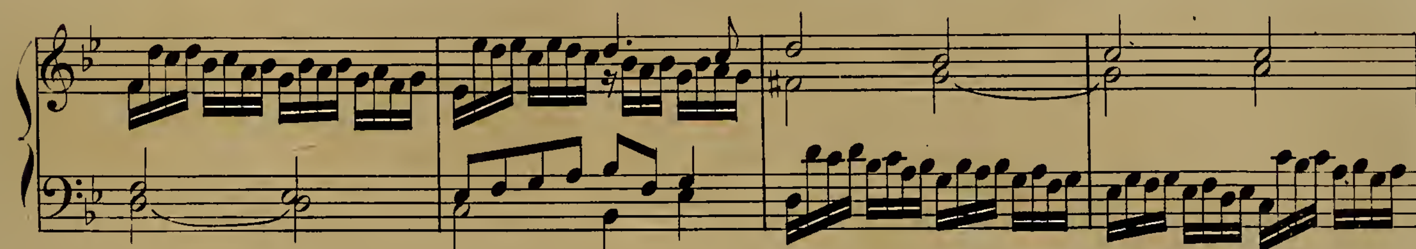
Toccata.
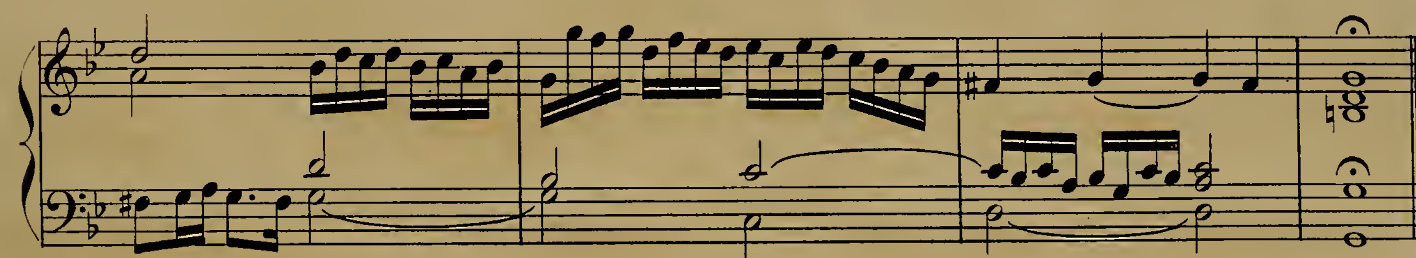
arpeggiando.

Toccata.
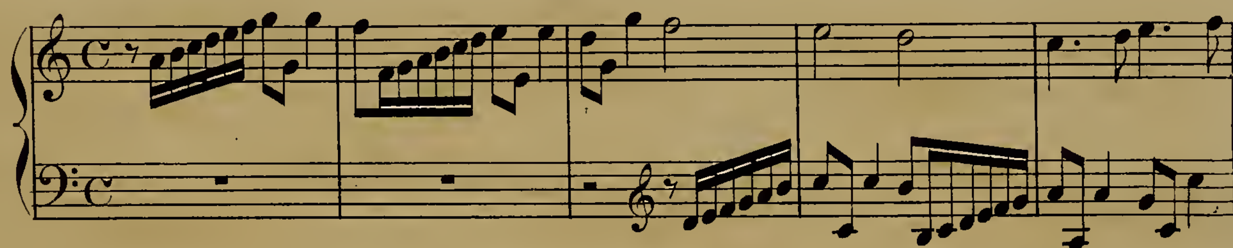
2º Tuono.
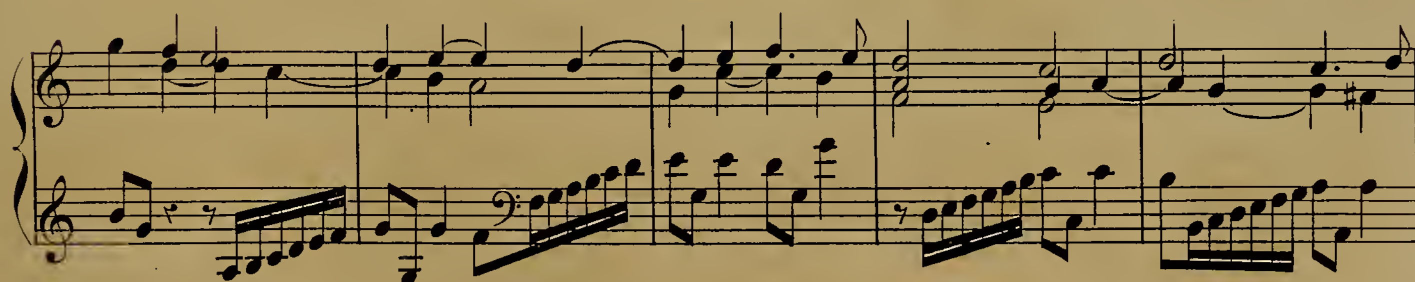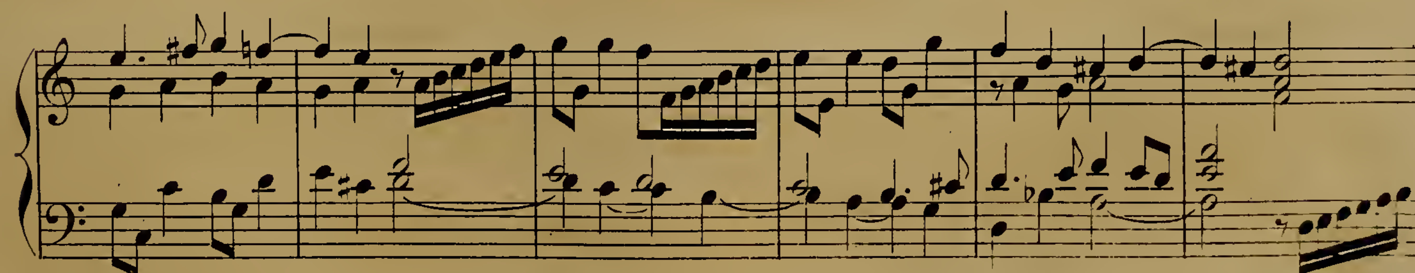






Sonata.
1º Tuono.







Fin des Pièces de B. Pasquini.

GASPARD DE KERL, Quatre Pièces de Clavecin.
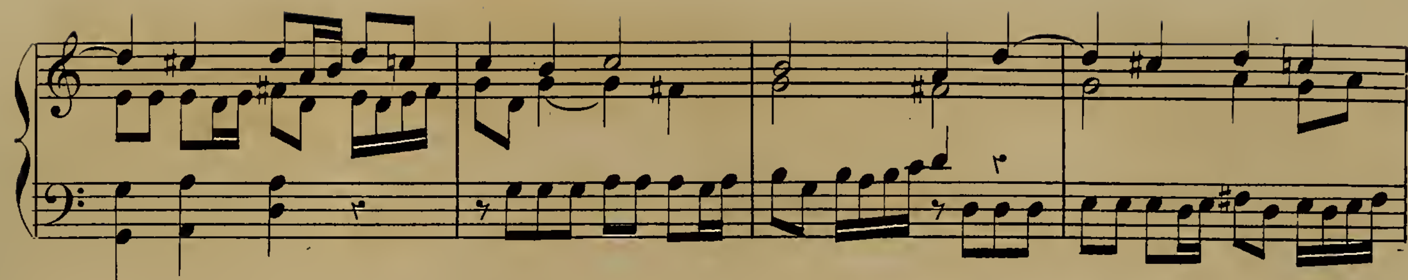
Les trois premières sont tirées d'un recueil de *Toccates, Préludes et Fugues* publié à Londres par Walsh, la dernière, de l'*Histoire de la Musique de Hawkins.*
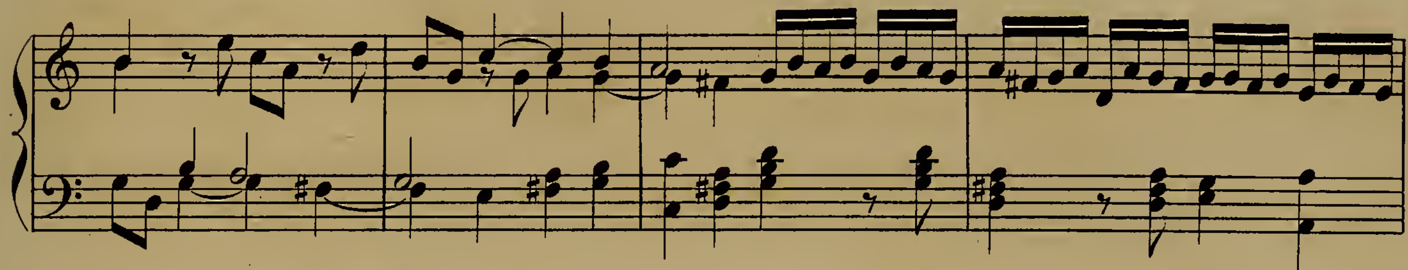
Toccata tutta di salti.

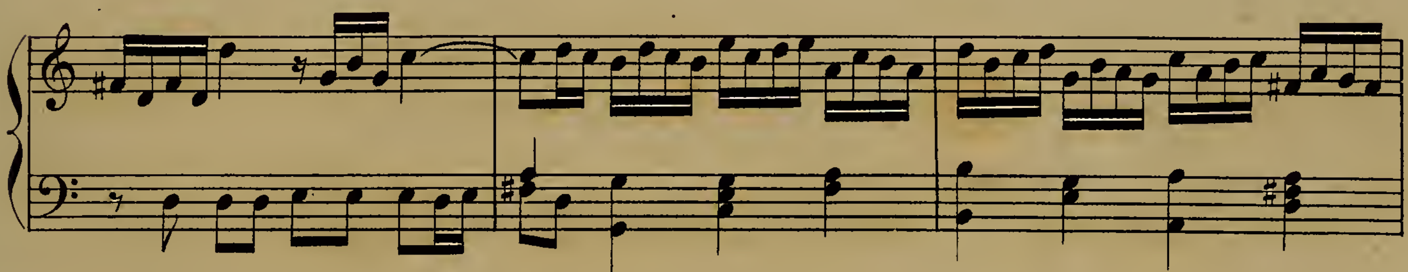
12
8
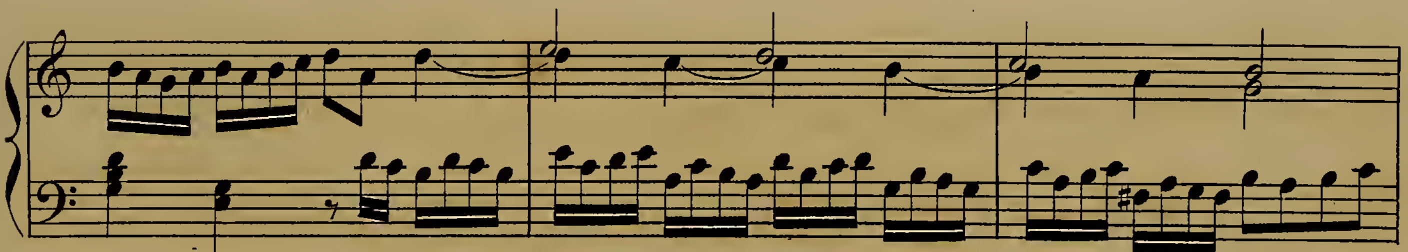
12
8
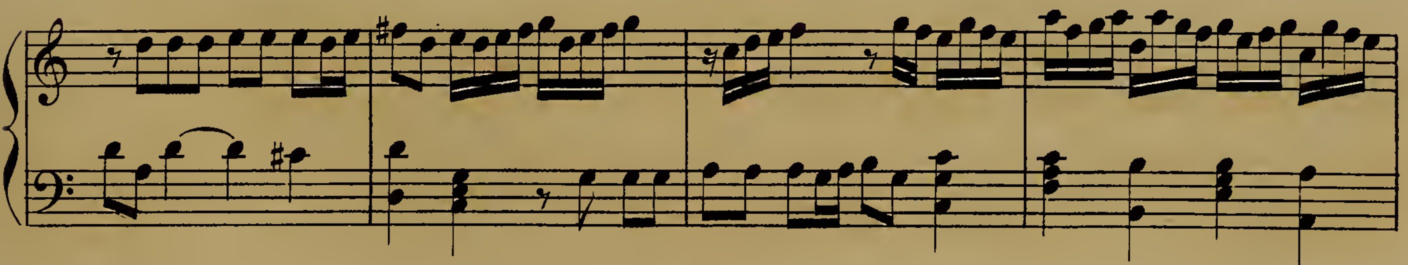
Voluntary.
(Fantaisie)
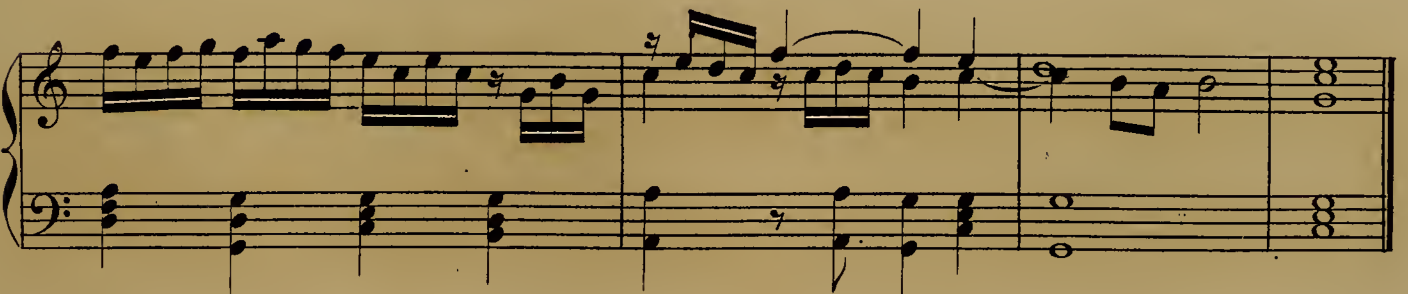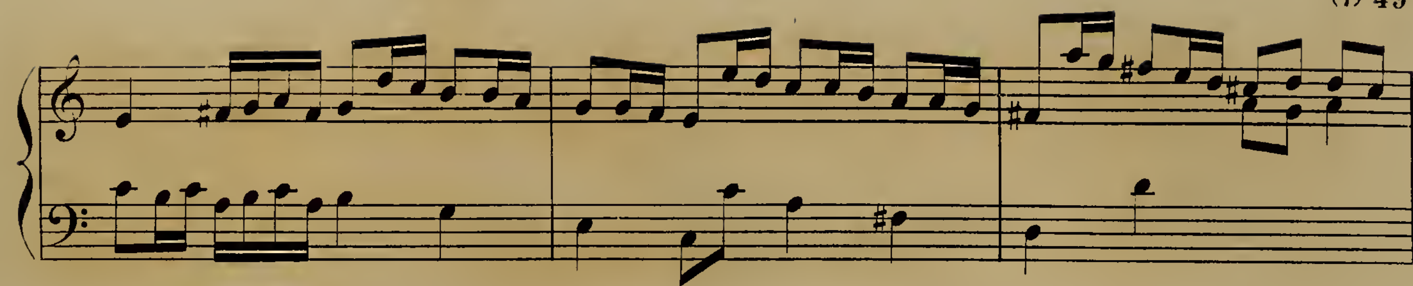






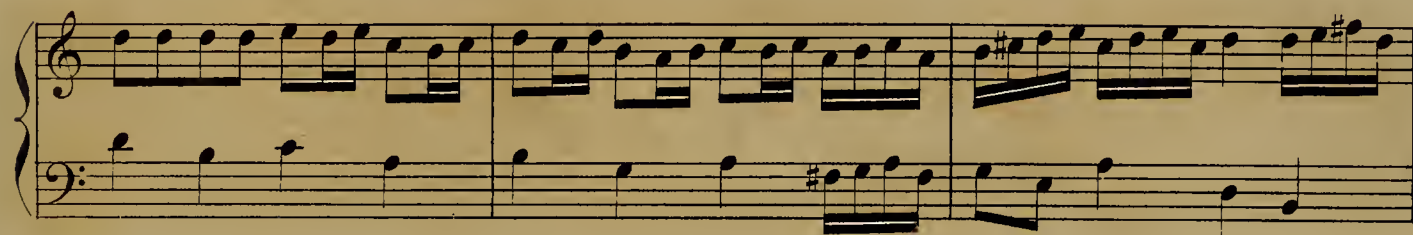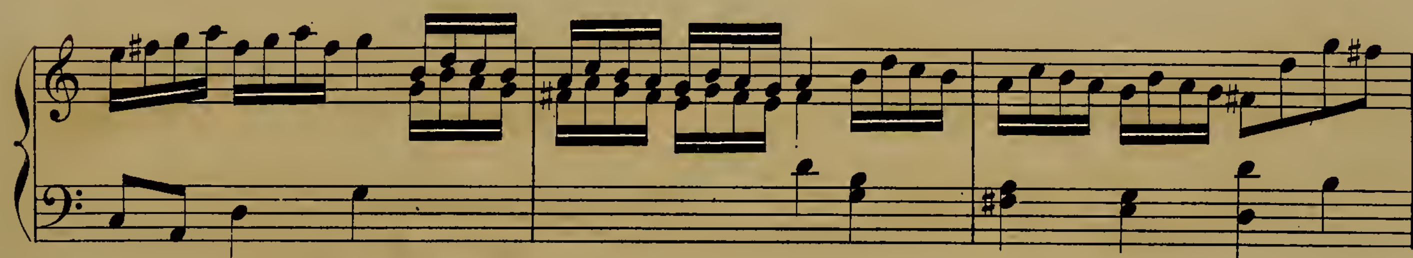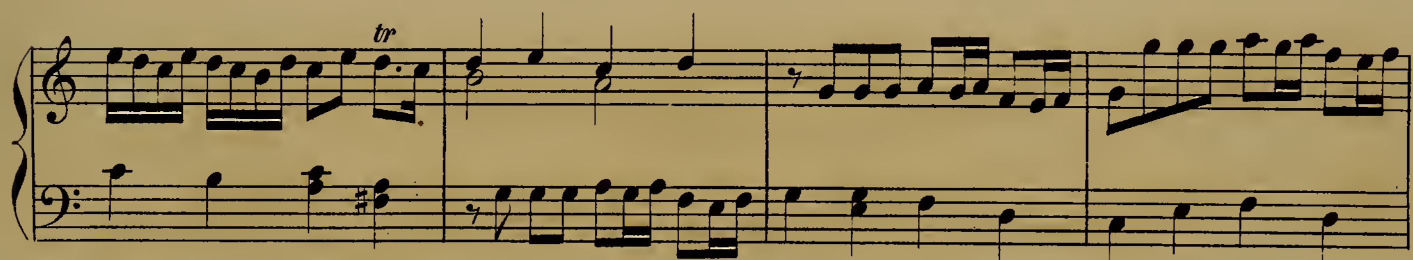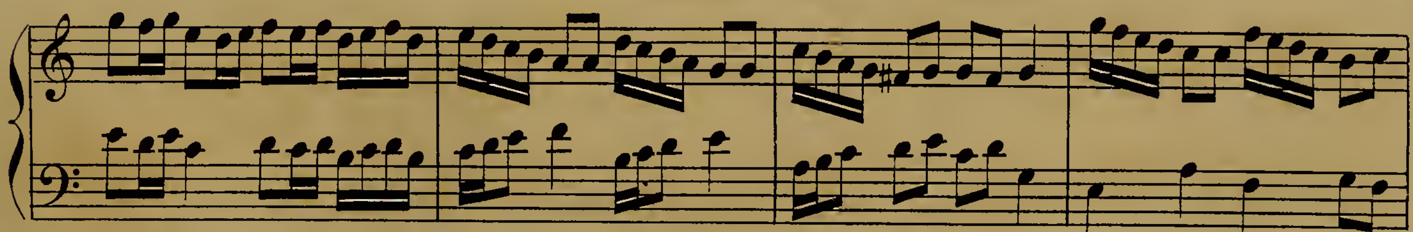






Voluntary.
(Fantaisie)

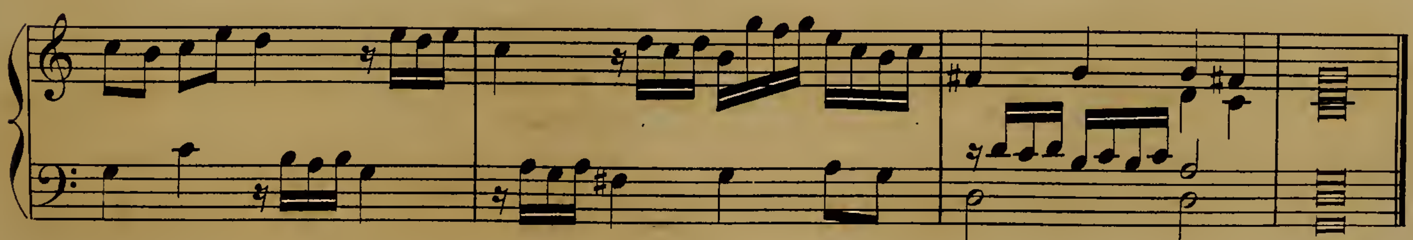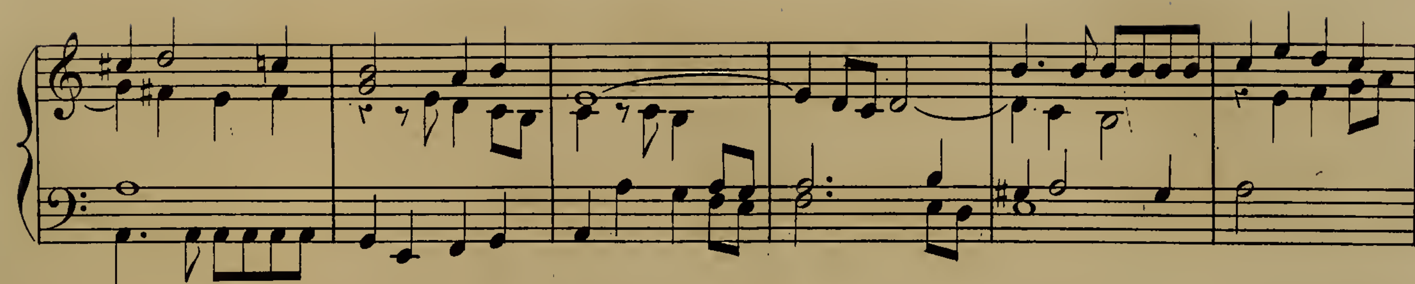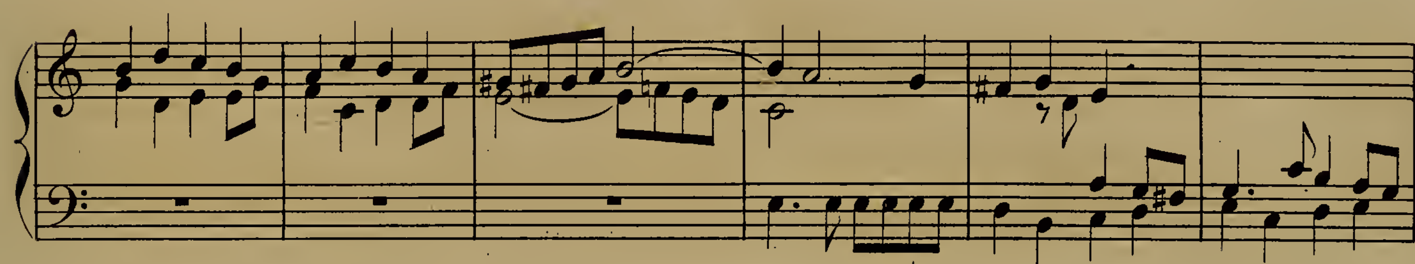







tr
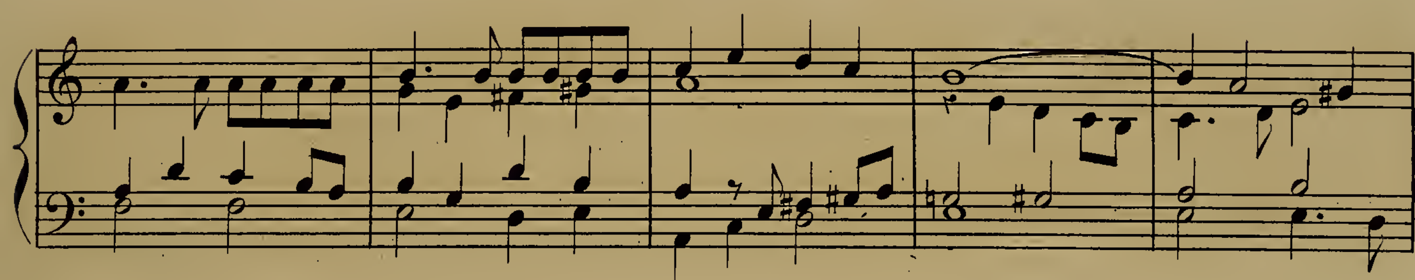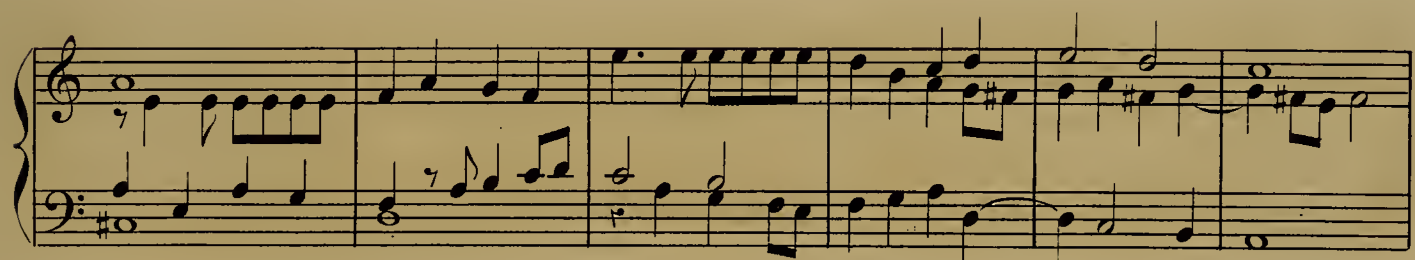




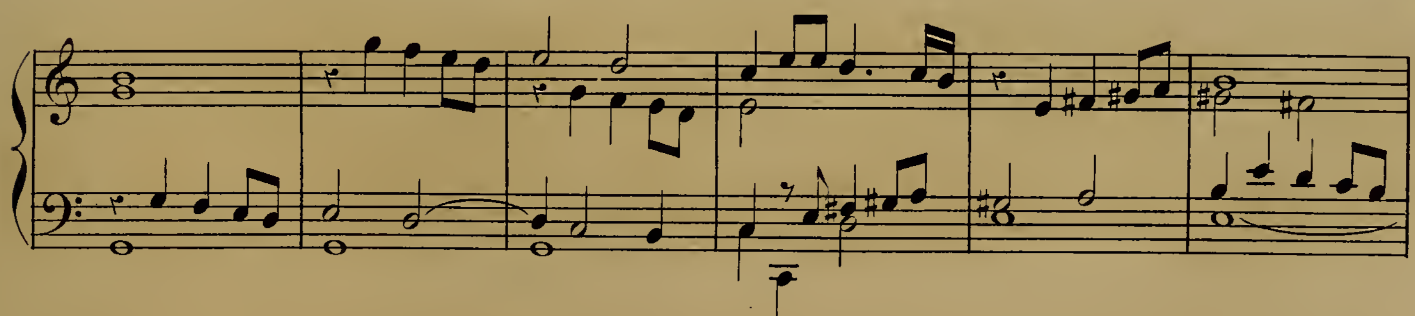
Canzona.
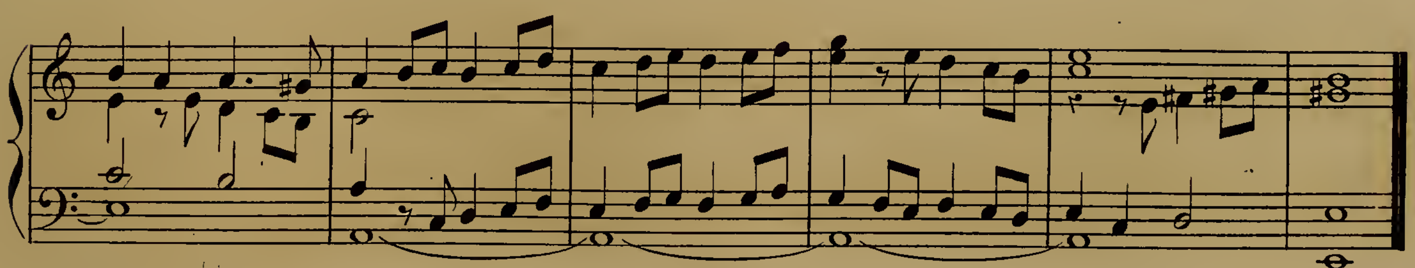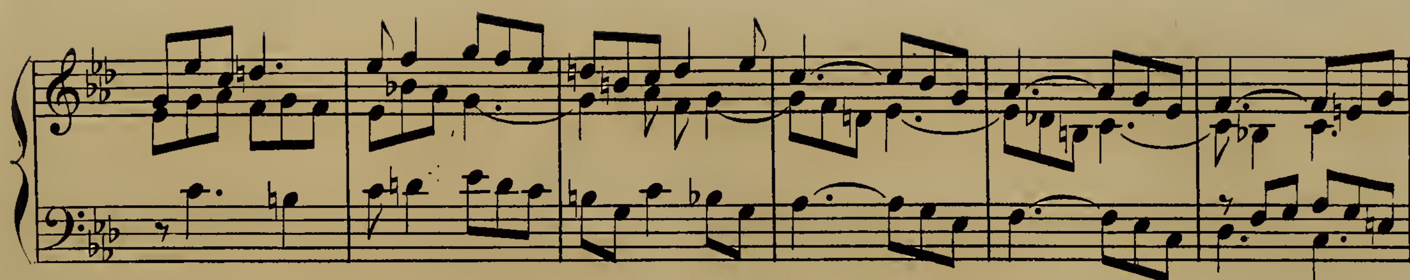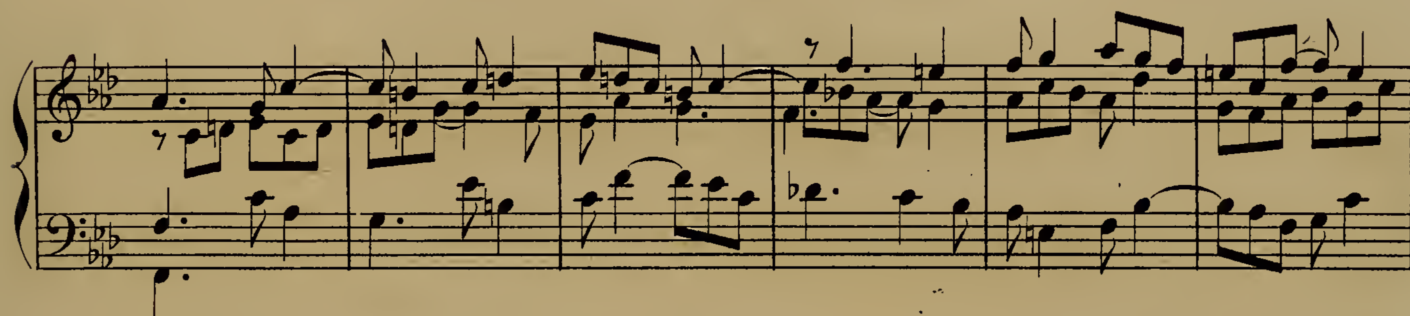












Fin des Pièces de G. de Kerl.
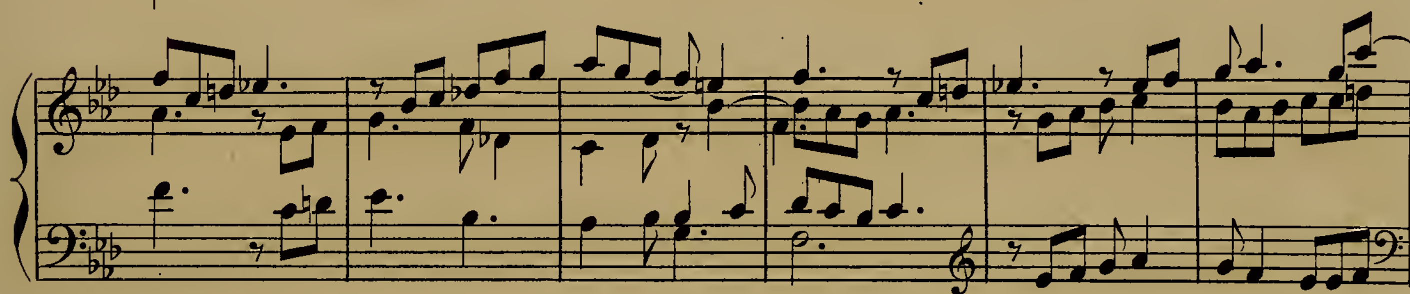
Alexandre SCARLATTI.
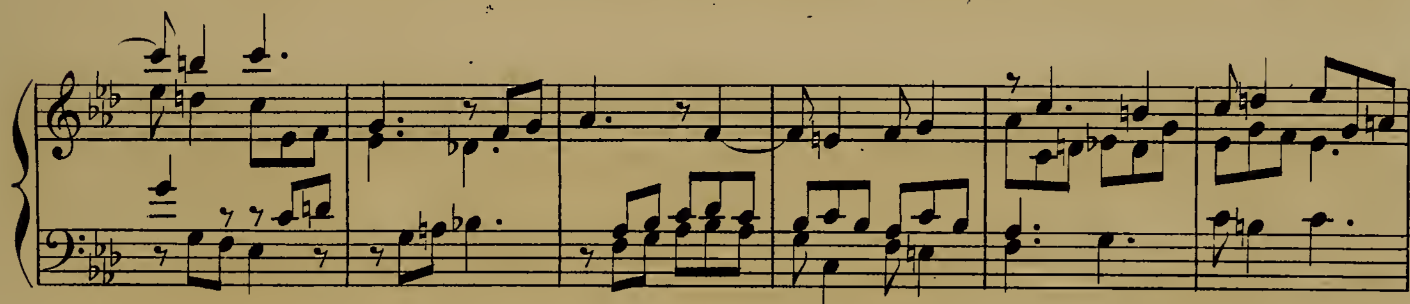
Fuga.
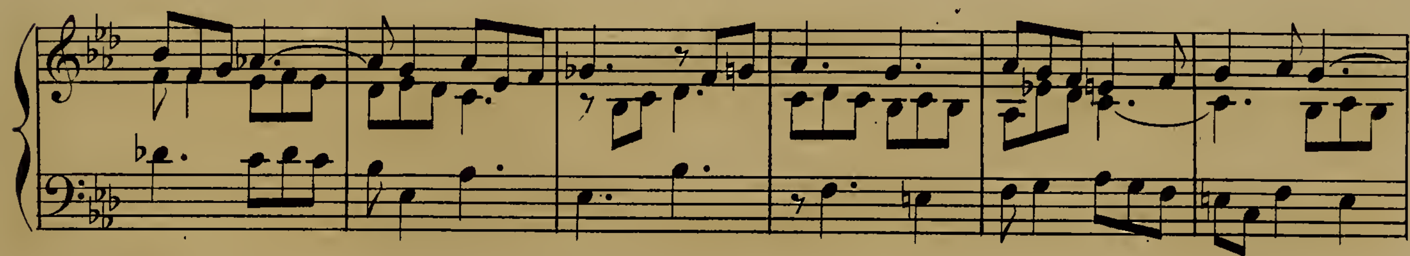
p
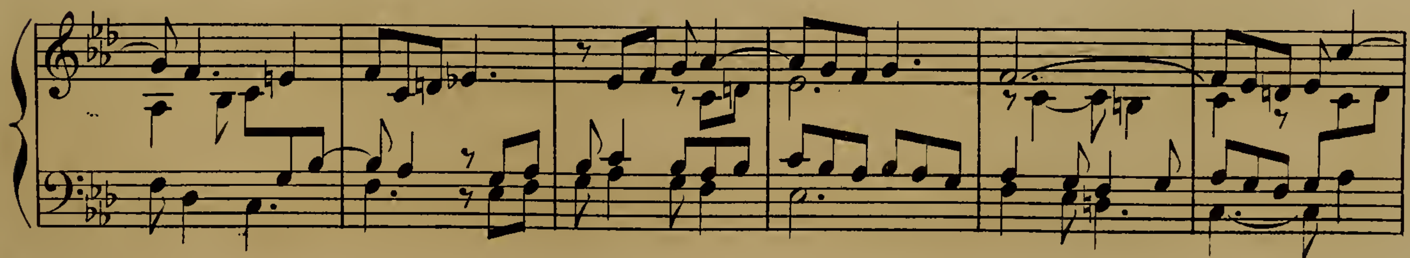












FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

FRANÇOIS DANDRIEU, BENOIT MARCELLO, PHILIPPE TELEMANN, JEAN-BAPTISTE PESCETTI.

DANDRIEU (Jean-Francois), organiste de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy, qui a joui d'une certaine réputation en France, naquit à Paris en 1684, et mourut dans la même ville le 16 janvier 1740. Il a donné trois livres de pièces de clavecin, un livre de pièces d'orgue, une suite de noëls, et des sonates à trois parties pour deux dessus de violon et basse, livres I et II, Paris, 1759, in-fol. En 1719, il publia la première édition d'un ouvrage intitulé : *Traité de l'accompagnement du clavecin.* La deuxième édition a paru en 1727, et la troisième en 1777, in-4 oblong. C'est un recueil de basses chiffrées et sans chiffres. Le catalogue de Boyvin, de 1729, indique aussi, sous le nom de Dandrieu, une suite de pièces pour les violons, intitulée *les Caractères de la guerre.*

MARCELLO (Benoit), noble vénitien, fils d'Augustin Marcello et de Paule Cappello, naquit à Venise, le 24 juillet 1686, et reçut, ainsi que ses frères Alexandre et Jérôme, une éducation brillante et solide dans la maison de leur père, qui dirigea lui-même leurs études. La poésie et la musique occupèrent particulièrement tout le temps qu'il put dérober aux affaires publiques, où l'appelaient sa naissance et sa position sociale. Dans sa première jeunesse, il avait commencé l'étude du violon ; mais les difficultés de mécanisme de cet instrument le lui firent bientôt abandonner. Le chant et la composition avaient seuls du charme pour lui. Quoique Benoît Marcello annonçât du génie pour les arts, l'étude des règles lui paraissait pénible, et ce n'était qu'avec peine qu'on obtenait de lui qu'il s'y livrât. Cependant son application à la musique devint si ardente, que son père, craignant les conséquences fâcheuses d'un travail immodéré, l'emmena à la campagne et le priva de tous les moyens de s'occuper de son art favori. Mais le génie de Benoît était éveillé;

trompant la vigilance paternelle, il se procura du papier réglé, et écrivit une messe remplie de beautés. Convaincu alors que la contrainte serait inutile, Augustin Marcello laissa son fils se livrer à son goût. Peu de temps après il mourut, et Benoît retourna à Venise, où la culture des arts et les affaires publiques partagèrent son temps.

Une société d'amateurs de musique s'était formée au *Casino de' Nobili*, il y entra et y fit souvent exécuter ses ouvrages.

C'est à cette époque que, convaincu de la nécessité d'augmenter son savoir dans l'art du contre-point, il devint élève de Gasparini, alors maître du chœur des jeunes filles du conservatoire de la *Pietà*. Il eut toujours beaucoup de déférence pour ce maître, et soumit la plupart de ses productions à son examen. Lui-même forma plusieurs élèves, au nombre desquelles on compte la célèbre cantatrice Faustine Bordoni, qui depuis fut la femme de Hasse; cependant il est vraisemblable que cette virtuose n'en reçut que des conseils pour la partie dramatique de son art, car son maître de chant fut, comme on sait, Michel-Ange Gasparini.

Nonobstant ses travaux importants dans la poésie, la littérature et la musique, Marcello ne négligea pas les devoirs de sa position sociale. Ainsi que la plupart des nobles vénitiens, il se livra dans sa jeuneese à l'exercice de la profession d'avocat. A l'âge de vingt-cinq ans, il en prit l'habit, et jusqu'à trente, il remplit les fonctions de diverses magistratures. Plus tard, il fut pendant quatorze ans membre du conseil des quarante, et, en 1730, il alla comme provéditeur à Pola. L'air insalubre de cette ville fut nuisible à sa santé : il y perdit toutes ses dents. De retour à Venise en 1738, il y resta peu de temps. A sa demande, le gouvernement l'envoya, en qualité de camerlingue (trésorier), à Brescia.

Le climat de cette ville est renommé par son excellence, mais il ne put rétablir la santé délabrée de Marcello; la mort vint bientôt l'enlever aux arts et à sa patrie : il cessa de vivre à Brescia, le 24 juillet 1739, et fut inhumé avec pompe dans l'église de Saint-Joseph des Franciscains.

Marcello fut membre de l'académie philharmonique de Bologne, et de la société des *Arcadi*, sous le nom de *Driante Sacreo*.

Dans sa jeunesse il aimait le plaisir et recherchait la société des artistes, particulièrement les femmes de théâtre, dont plusieurs surent toucher son cœur. Homme de monde, avide d'honneurs et de distinctions, il consacrait à ses relations sociales tout le temps qu'il n'employait pas à la production de ses ouvrages. Un événement extraordinaire vint changer son humeur et ses habitudes, à l'âge de quarante-deux ans. Le 16 août 1726, il assistait, dans l'église des *SS. Apostoli* au service divin: tout à coup une pierre sépulcrale sur laquelle il se trouvait s'écroula sous ses pieds et l'entraîna jusqu'au fond de la tombe. Il ne se fit aucun mal, mais il se persuada que cet accident était un avertissement du Ciel; les sentiments religieux dans lesquels il avait été élevé se réveillèrent, et dès ce moment il se renferma dans la solitude, éloigna tous ses anciens amis, rompit avec ses habitudes de dissipation, et même, dit-on, perdit le goût passionné qu'il avait toujours eu pour la musique. Il est du moins certain qu'il ne s'en occupa plus que de loin en loin. Quelques prêtres devinrent sa société habituelle, et les œuvres des philosophes chrétiens furent désormais les objets de ses lectures et de ses méditations. La poésie remplaça la musique dans ses travaux d'imagination; mais ce fut dans un but plus grave, car l'ouvrage dont il s'occupa fut un poëme sur *la Rédemption*. Cependant une de ses plus belles productions musicales, sur un sujet religieux dont il sera parlé plus loin, fut composée en 1733.

Il avait épousé secrètement une belle fille, d'une condition obscure, qui avait été son élève, mais il n'en eut point d'enfants. Benoît Marcello est à juste titre considéré comme un des plus beaux génies qui ont honoré non-seulement Venise, mais l'Italie. Il fut à la fois écrivain éloquent, poëte distingué et compositeur d'un mérite remarquable. L'ouvrage qui a particulièrement immortalisé son nom est la musique qu'il a composée sur une paraphrase en vers italiens de cinquante psaumes, par Jérôme-Ascagne-Giustiniani. Les qua-

tre premiers volumes de cette belle collection parurent sous ce titre : *Estro Poetico-Armonico. Parafrasi sopra i primi venti-cinque Salmi. Poesia di Girolamo-Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello de' patrizi Veneti; in Venezia, appresso Domenico-Lovisa,* 1724, in-fol. Les vingt-cinq derniers psaumes furent publiés par le même éditeur, en 1726 et 1727. Marcello a écrit ces psaumes pour une, deux, trois et quatre voix avec une basse chiffrée pour l'accompagnement de l'orgue ou du clavecin, et quelques-uns avec violoncelle obligé ou deux violons. Un rare mérite d'expression poétique, beaucoup d'originalité et de hardiesse dans les idées; enfin une singulière variété dans les moyens, sont les qualités qui ont fait considérer ce grand ouvrage non-seulement comme le chef-d'œuvre de son auteur, mais comme une des plus belles productions de l'art. On a publié plusieurs éditions des psaumes de Marcello; une à Londres, avec paroles anglaises, deux nouvelles à Venise et enfin une à Paris avec accompagnement de piano, par Fr. Mirecki.

Les autres ouvrages publiés par Marcello sont : 1° *Concerti a cinque istromenti, op.* 1ª, *Venezia*, 1701; 2° *Sonate di cembalo, op.* 2ª, ibid; 3° *Sonate a cinque, e flauto solo col basso continuo, ibid.* 1712; 4° *Canzoni madrigalesche, ed Arie per Camera a due, a tre a quattro voci, op.* 4ª, Bologne, 1717; 5° *Calisto in Orsa, pastorale a cinque voci ad uso di scena,* Venezia, 1725 (poésie et musique de Marcello : la musique n'a pas été imprimée); 6° *La Fede riconosciuta, Dramma per musica rappresentato* in Vicenza, 1702 (poésie et musique de Marcello; la musique n'a point été publiée); 6 (bis) *Arianna, intreccio Scenico musicale a cinque voci* (poésie de Vicenzo Cassani, Vénitien : la musique est restée en manuscrit); 7° *Giuditta, oratorio per musica* (poésie et musique de Marcello), Venizia, 1710, in-8; 8° *Il Teatro alla moda, o sia metodo sicuro e facile per ben comporre, ed eseguire le opere italiane in musica,* etc. (Le théâtre à la mode, ou méthode certaine pour bien composer et exécuter les opéras italiens en musique, dans laquelle on donne des avis utiles et nécessaires aux poëtes, compositeurs de musique, musiciens de l'un et l'autre sexe, entrepreneurs, instrumentistes, machinistes, décorateurs, tailleurs, habilleurs, comparses, copistes, protecteurs et mères des actrices, et autres personnes attachées au théâtre). *Stampato in Broglio di Belinsania per Aldiviva Ligante, all'insegna dell' Orso in Prata. Si vende nella strada del Corallo, alla porta del Palazzo d'Orlando; e si stamperà ogn'anno con nuova aggiunta,* in-8 (sans date). Cette ingénieuse satire en prose est imprimée sans nom d'auteur. Suivant le catalogue de tous les drames en musique imprimé à Venise, chez Antoine Gruppo, en 1745, cet opuscule aurait paru en 1727 ; mais il est à peu près certain que la première édition est antérieure à cette date; le P. Martini, qui a dû avoir connaissance de l'époque précise de la première publication, la fixe à 1720.

Forkel a cru qu'un autre opuscule de Marcello avait été imprimé; il est intitulé: *Lettera familiare d'un academico filarmonico ed Arcade, discorsiva sopra un libro di duetti, terzetti e madrigali a più voci, stampato in Venezia da Antonio Bartoli,* 1705; mais ce petit ouvrage, critique amère d'un des plus beaux ouvrages de Lotti, est resté en manuscrit.

Outre les œuvres citées précédemment, on a publié de Marcello des recueils de vers, de sonnets, des drames et des poëmes burlesques.

Il a laissé en manuscrit : *Teoria musicale ordinata alla moderna prattica. Si tratta de' principi fondamentali del canto, e suono, in particolare d'organo, di gravicembalo, e del comporre. Opera utilissima tanto agli studenti, quanto a' maestri per il buon metodo d'insegnare;* des messes, des oratorios, un nombre considérable de cantates, des madrigaux, vingt-sept duos avec basse continue, un miserere et divers autres morceaux de musique religieuse.

TELEMANN (Georges-Philippe), compositeur célèbre, naquit à Magdebourg, le 14 mars 1681, et fit ses études jusqu'en 1700, aux écoles de cette ville, et à celles de Zellerfeldt et de Hildesheim. Il avait appris, dans la première, les éléments de la musique; mais toute son éducation musicale fut bornée à ces connaissances préliminaires; il ne dut qu'à lui-même et à la lecture des ouvrages des meilleurs compositeurs l'habileté qu'il acquit par la suite. Dès l'âge de douze ans, il avait écrit un opéra, dont une partition de Lully avait été le modèle; car, à cette époque, la musique dramatique était peu avancée en Allemagne; son ouvrage fut représenté sur les théâtres de Magdebourg et de Hildesheim. En 1700, Telemann se rendit à Leipzig pour y suivre les cours de l'université, et y apprit les langues française, italienne et anglaise, qu'il parlait encore fort bien quarante ans après. En 1701, on lui avait confié les places de directeur de musique et d'organiste de la nouvelle église; toutefois les occupations qu'elles lui donnaient ne le détournèrent point de ses études. La place de maître de chapelle du comte de Promnitz, à Sorau, lui ayant été offerte en 1704, il l'accepta. Arrivé dans cette ville, il s'y lia d'une intime amitié avec Printz, qui y remplissait alors les fonctions de *cantor*.

Ce fut d'après les conseils de ce savant musicien que Telemann se livra avec ardeur à l'étude du style de Lully et des autres compositeurs de l'école française. Un voyage qu'il fit à Paris, en 1707, et son séjour dans cette ville pendant huit mois, achevèrent de donner à son goût la direction de cette école. Toutefois il le modifia par une tendance vers une harmonie plus forte, et par des modulations plus piquantes dont il reçut l'impulsion à Berlin, où il demeura quelque temps. Tour à tour maître de chapelle à Eisenach, à Francfort sur-le-Mein, à la cour du margrave de Bayreuth, et enfin directeur de musique à Hambourg, il remplit les fonctions de cette dernière place pendant quarante-six ans, conservant toujours celles de maître de chapelle d'Eisenach et de Bayreuth. Dans cette longue carrière, il déploya une prodigieuse activité et produisit une si grande quantité d'ouvrages, qu'il est peu de compositeurs allemands qu'on puisse lui comparer pour la fécondité. Il grava lui-même à l'eau-forte et au burin une partie de ses productions sur les planches de cuivre ou d'étain, et fit imprimer les autres avec les anciens types de Hambourg. Il mourut dans cette ville, le 26 juin 1767, à l'âge de quatre-vingt-six ans.

Le nombre des compositions de Telemann était si considérable, que lui-même n'en pouvait indiquer tous les titres. Dans celles que l'on connaît, on remarque : 1° plus de douze années entières de musique d'église pour tous les dimanches et fêtes, formant environ *trois mille* morceaux avec orchestre ou orgue; 2° quarante-quatre musiques pour la *Passion;* 3° trente-deux musiques inaugurales pour des installations de prédicateur; 4° trente-trois solennités musicales, appelées à Hambourg *musique de capitaine,* composées d'une sonate pour instruments et d'une cantate avec accompagnement; 5° vingt musiques complètes de jubilé, de couronnement et d'inauguration, pour plusieurs voix et instruments; 6° douze services funèbres, 7° quatorze musiques de mariage; 8° beaucoup d'oratorios; 9° plusieurs sérénades; 10° quarante-quatre opéras; 11° plus de six cents ouvertures et symphonies. Toutes ces compositions sont restées en manuscrit. De plus, on a publié de Telemann un nombre immense de morceaux de chant et d'instruments; sonates pour violon seul avec basse continue; six suites pour violon, flûte, hautbois et clavecin; duos et trios pour divers instruments; cantates spirituelles; airs, duos, trios, pour différentes voix; sonates, ouvertures, contre-points, fugues et canons. Le livre complet du chant évangélique contenant cinq cents mélodies, parmi lesquelles se trouvent beaucoup d'anciens chorals, etc., suivi d'une instruction sur la composition à quatre voix, avec basse continue; trois suites de fantaisies pour le clavecin, composées chacune de douze morceaux, etc. (1) Quelques pièces tirées de ces suites sont reproduites dans la 20e livraison du *Trésor des pianistes.*

(1) Voir, pour plus de détails sur les compositions de Telemann, la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.

Au talent de compositeur, Telemann unissait celui de poëte, car il avait fait les poëmes de plusieurs opéras et cantates qu'il mit en musique.

PESCETTI (Jean-Baptiste), organiste et compositeur, né à Venise vers 1704, fut élève de Lotti, et fit l'honneur à ce savant maître par son mérite. Il fut nommé organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 16 mai 1762, et mourut vraisemblablement dans les premiers mois de 1766, car il eut pour successeur Dominique Bettoni, le 25 avril de cette année. Quoiqu'il eût réussi au théâtre, il se fit surtout estimer par sa musique d'église. Son premier opéra fut représenté à Venise, en 1726, et il en fit jouer dans cette ville, presque chaque année, jusqu'en 1737. A cette époque, il se rendit à Londres, et y écrivit *Il vello d'oro*, opéra dont l'ouverture a été publiée par Walsh. Après trois années de séjour dans cette capitale, il retourna à Venise, et y fit encore représenter quelques opéras. On rapporte qu'au sortir de l'école de Lotti, il fit exécuter une messe de sa composition qui fut entendue par Hasse, et que ce musicien célèbre dit en parlant de l'auteur de cet ouvrage : *La nature lui a abrégé le chemin de l'art.* Les opéras de Pescetti dont les titres sont connus sont : 1° *Il Prototipo*, Venise, 1726; 2° *la Cantatrice*, ibid., 1727; 3° *Dorinda*, ibid. 1729; 4° *I tre defensori della patria*, ibid. 1730; 5° *Narcisso al fonte*, ibid., 1731; 6° *Demetrio* à Londres, 1738; 7° *Diana ed Endimione*, cantate, ibid., 1739. Les airs et l'ouverture de cet ouvrage ont été publiés par Walsh, à Londres, ainsi que ceux de *Demetrio*. 8° *Alessandro nelle Indie*, à Venise, 1740 ; 9° *Tullio Ostilio*, 1740; 10° *Ezio*, 1747. Pescetti a fait graver une œuvre de neuf sonates pour le clavecin (1).

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

(1) C'est de cet œuvre de sonates, publié à Londres en 1739, que sont tirées les pièces qui se trouvent dans la 20e livraison du *Trésor des pianistes*.

1724-1739.

PIÈCES

pour le

CLAVECIN

COMPOSÉES

par

François **DANDRIEU**, Benoit **MARCELLO**,

Philippe **TELEMANN** et Jean-Baptiste **PESCETTI**.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (4) Q.

FRANÇOIS DANDRIEU, Pièces de Clavecin
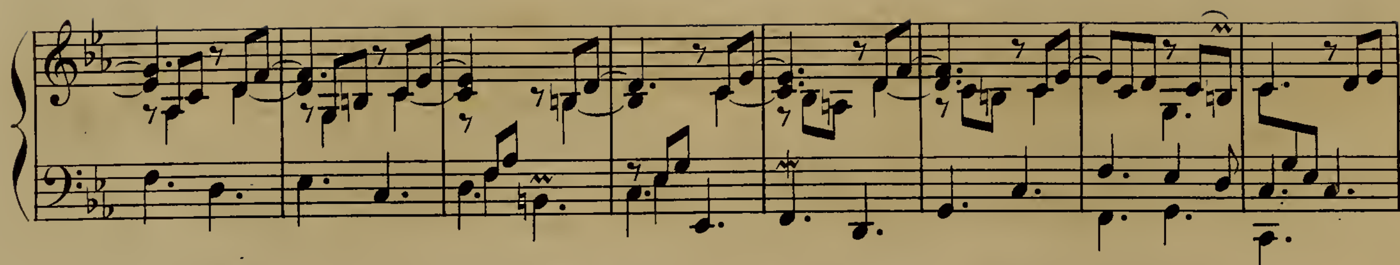
Tirées du *Livre de Pièces de Clavecin dédié au Roi,* gravé à Paris en 1724.
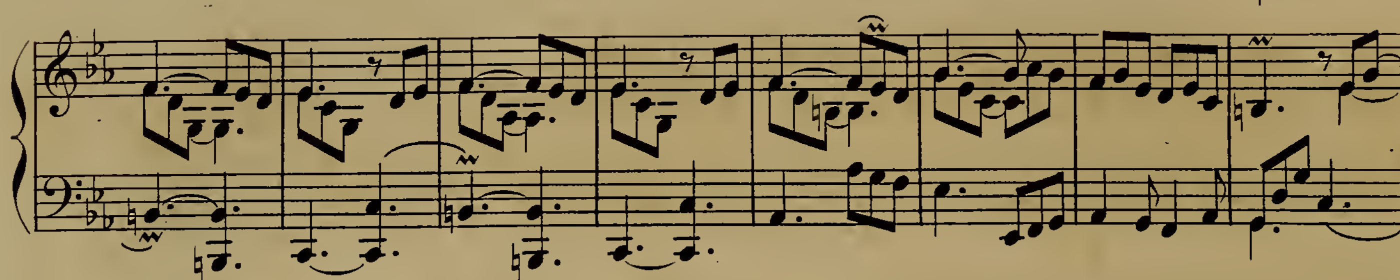
Lentement et pointé.
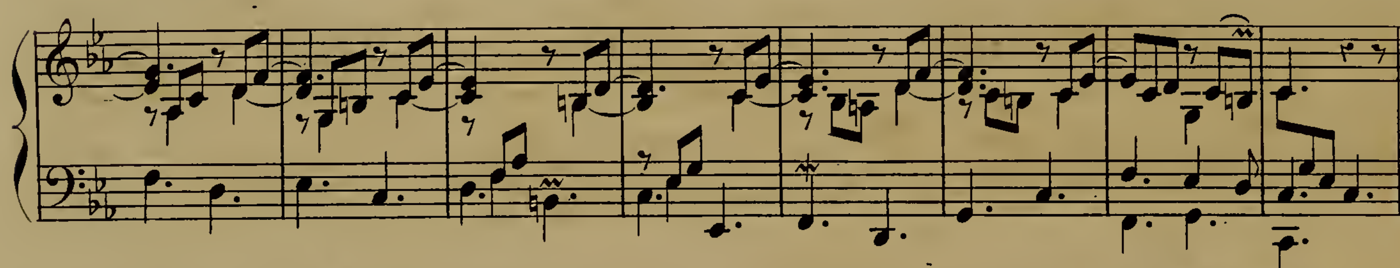
La Plaintive.

Égal et sans lenteur.

L'Harmonieuse.
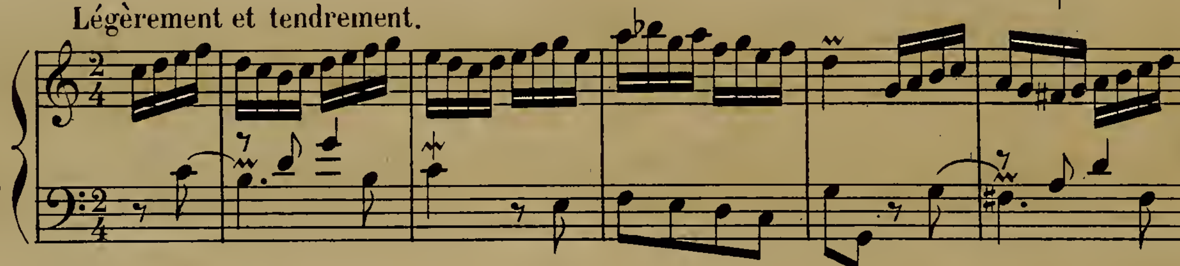


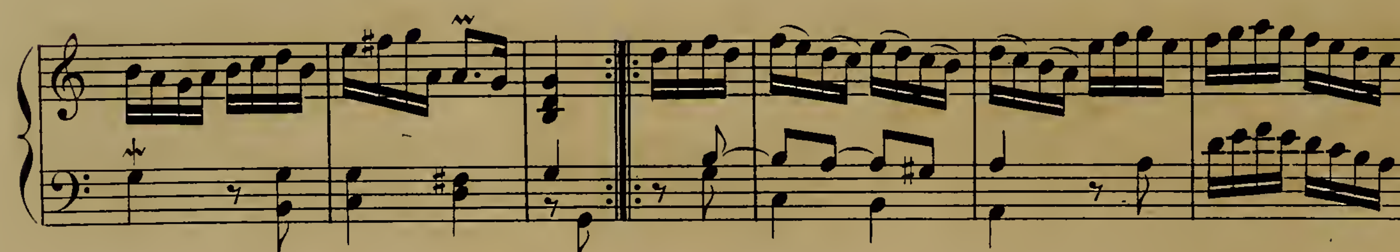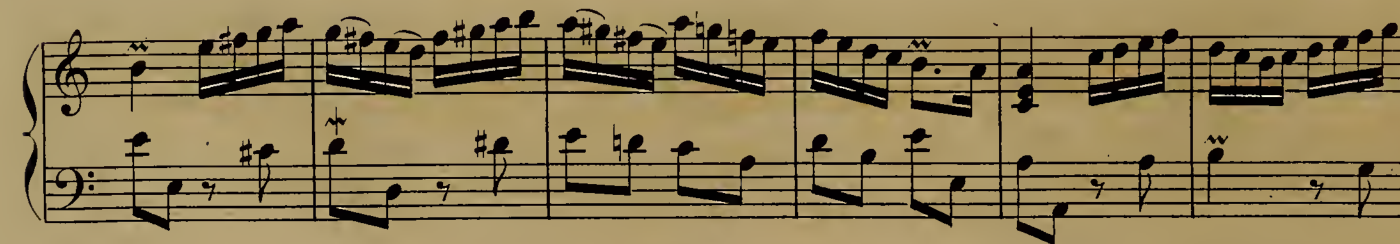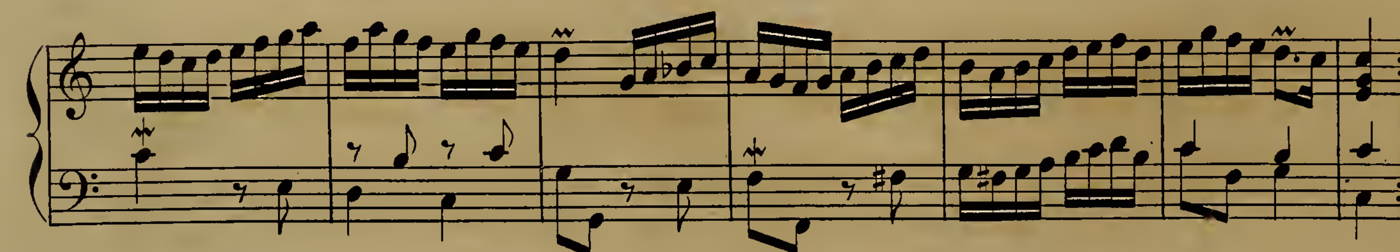




Légèrement et tendrement.

La Coquette.









Gracieusement.

La Musette.

RONDEAU.

FIN

D.C

Double.

La Contrariante.

L' Affligée.

Gracieusement.

L' Enjouée

RONDEAU.
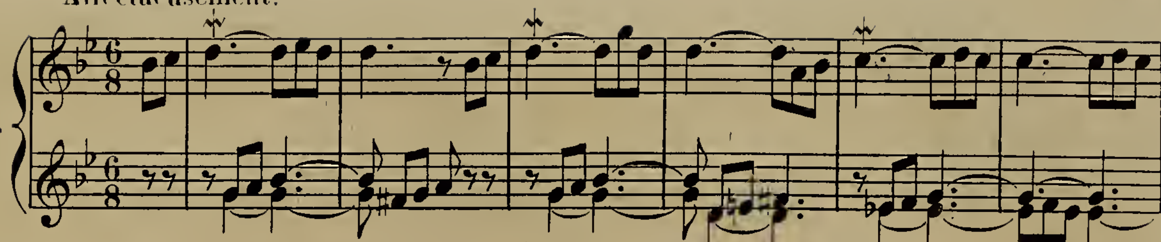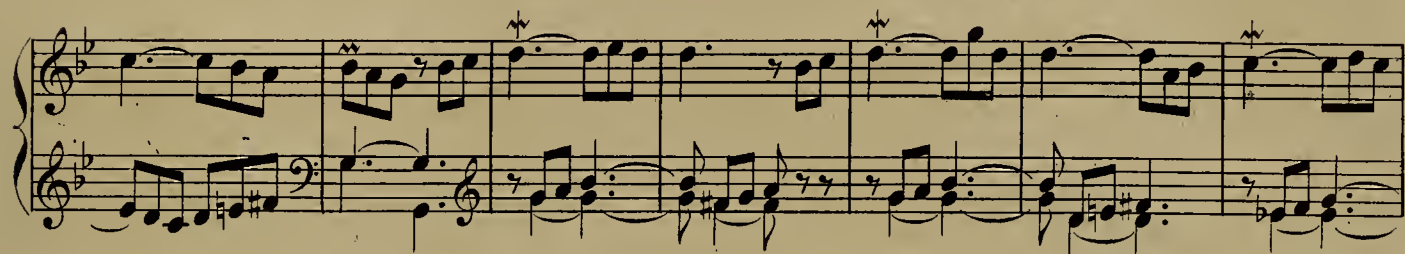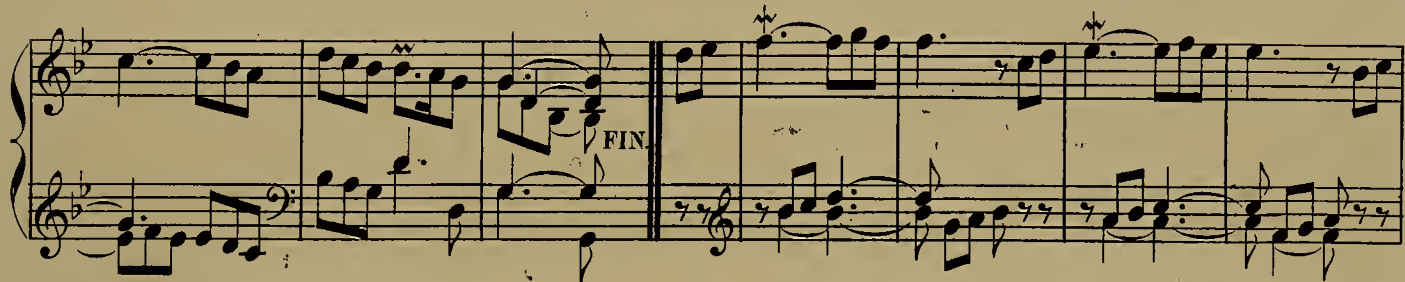
FIN.
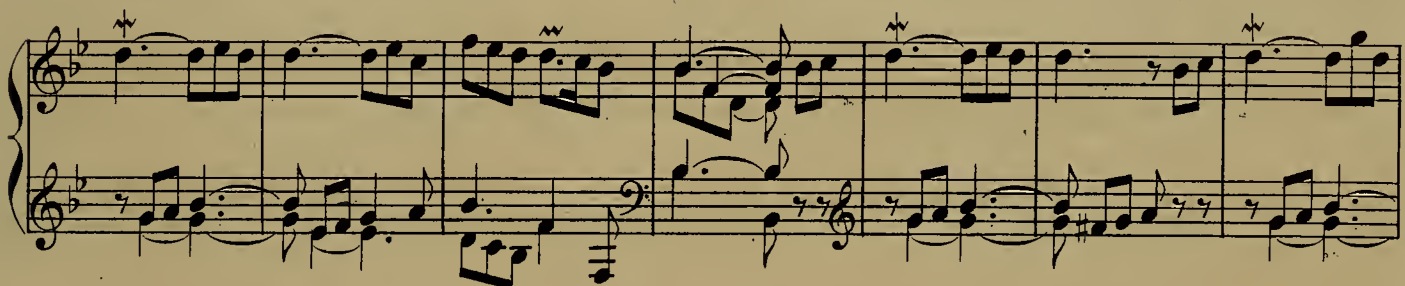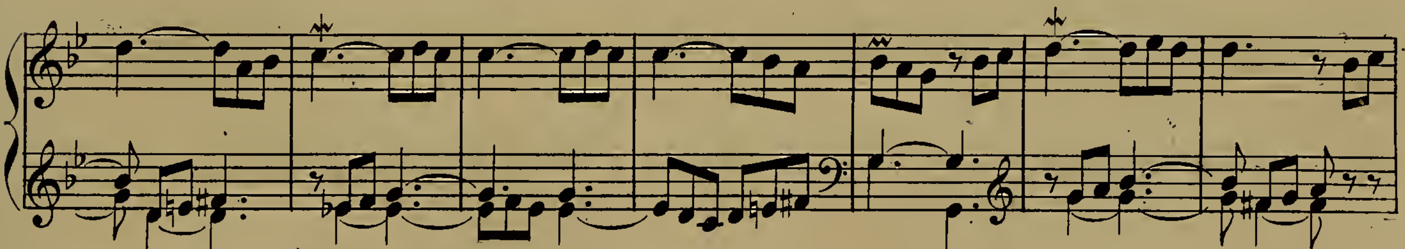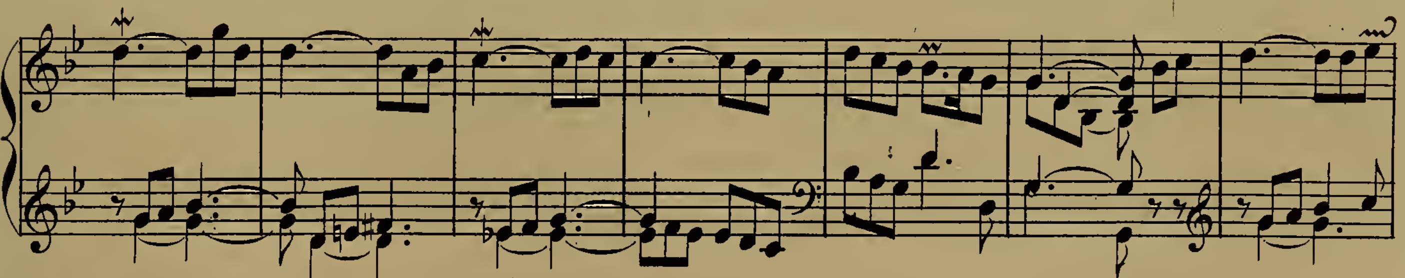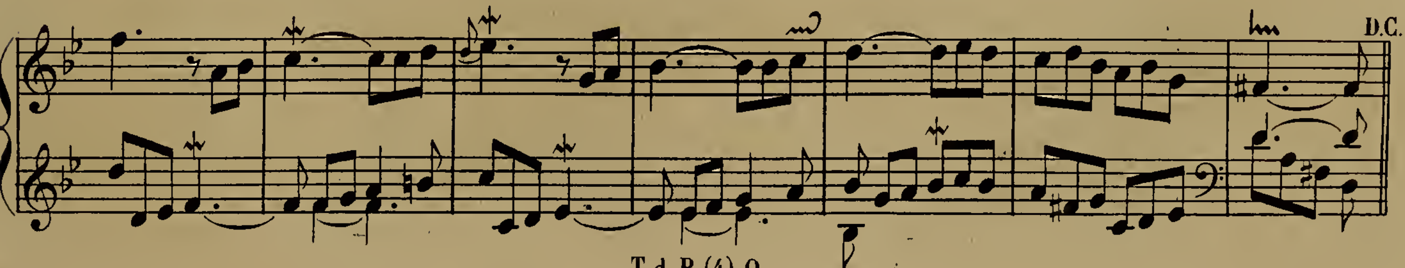
D.C.

La Gémissante.

RONDEAU.

Affectueusement.










Gaiement.

Les Cascades.

Fièrement.

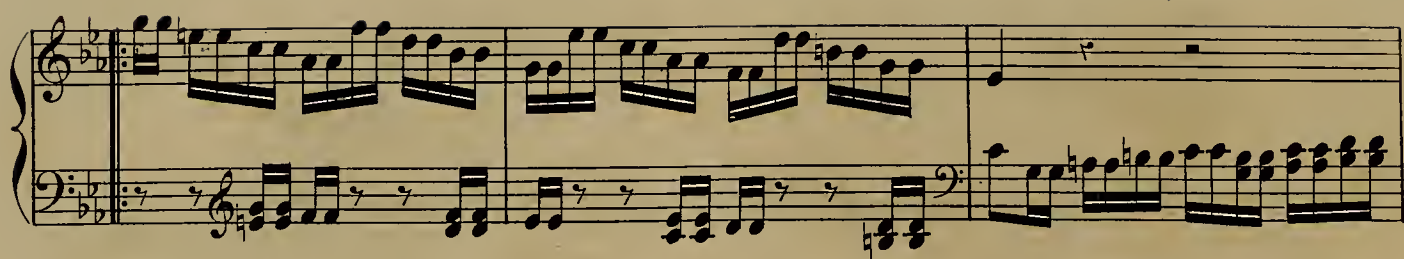
L' Héroïque.

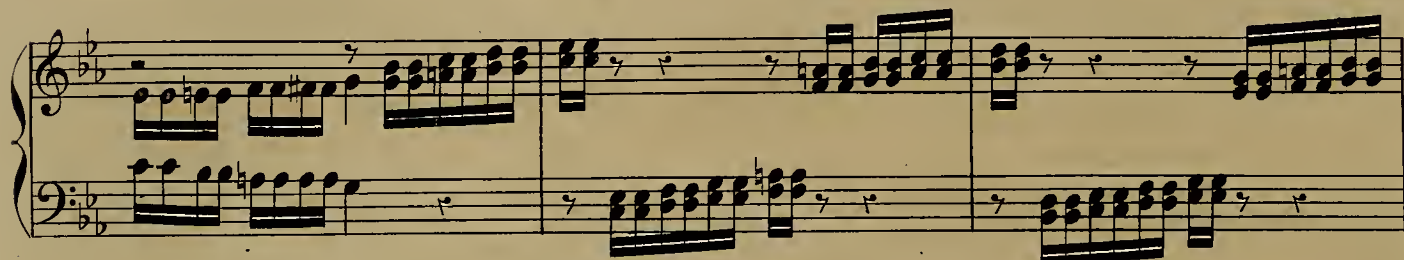
Fin des Pièces de Dandrieu.
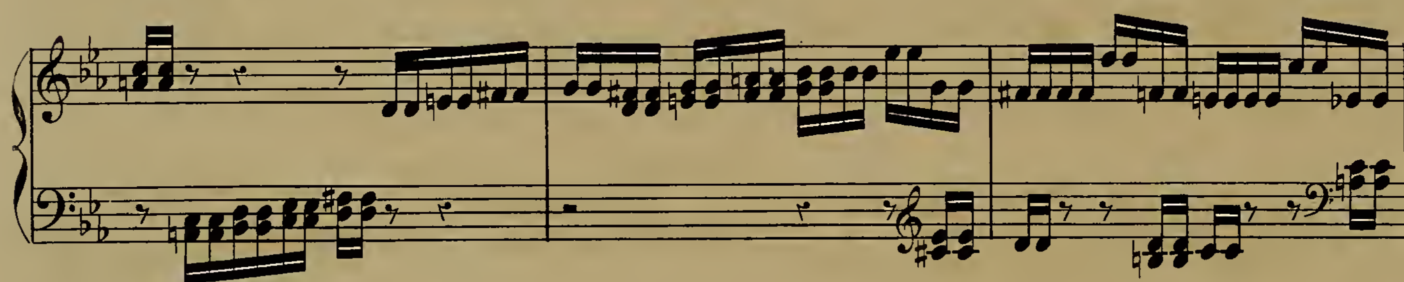
BENEDETTO MARCELLO, Pièces pour le Clavecin.
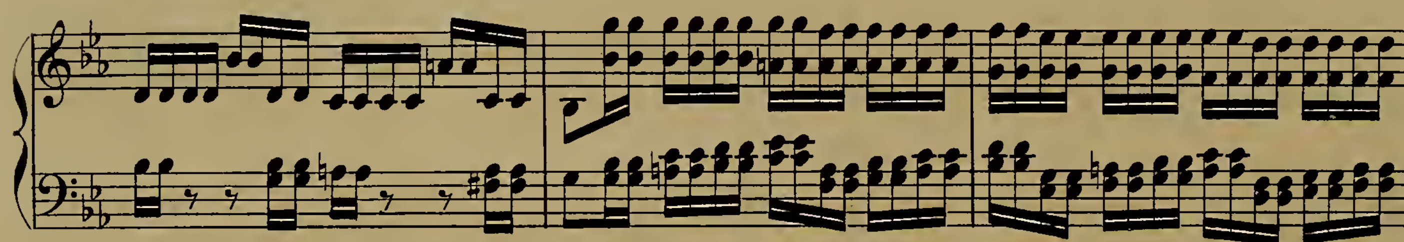
Presto.

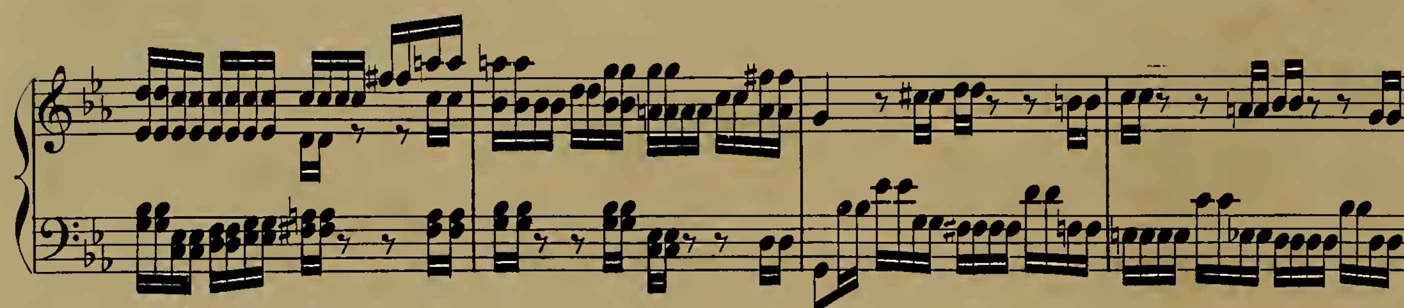
Sonata.
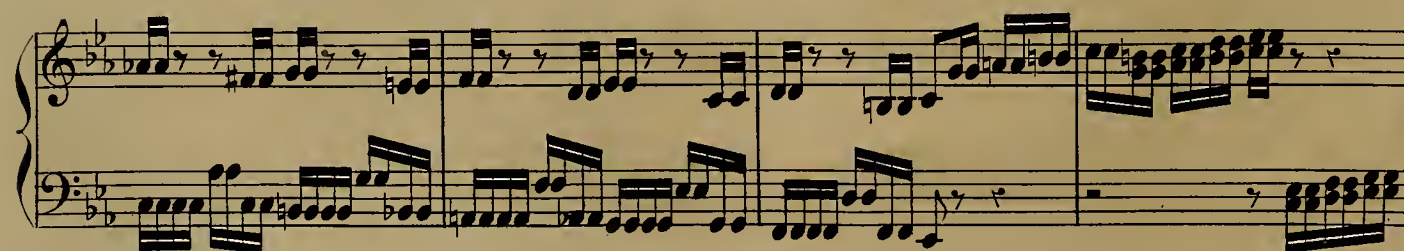












1ª

2ª
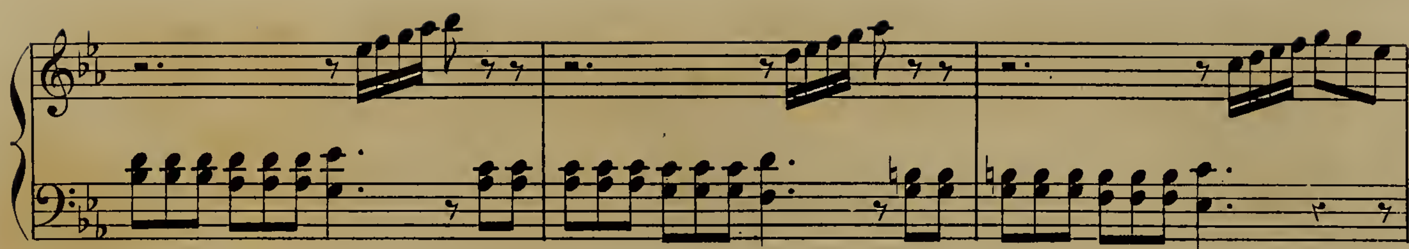
Presto.
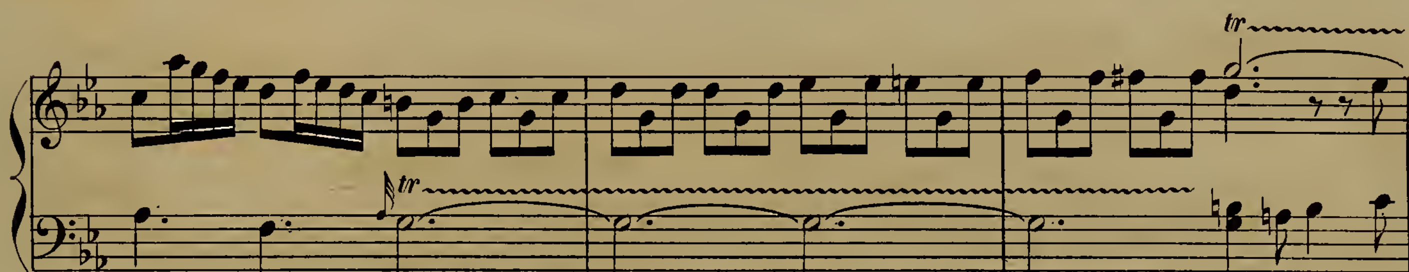
tr
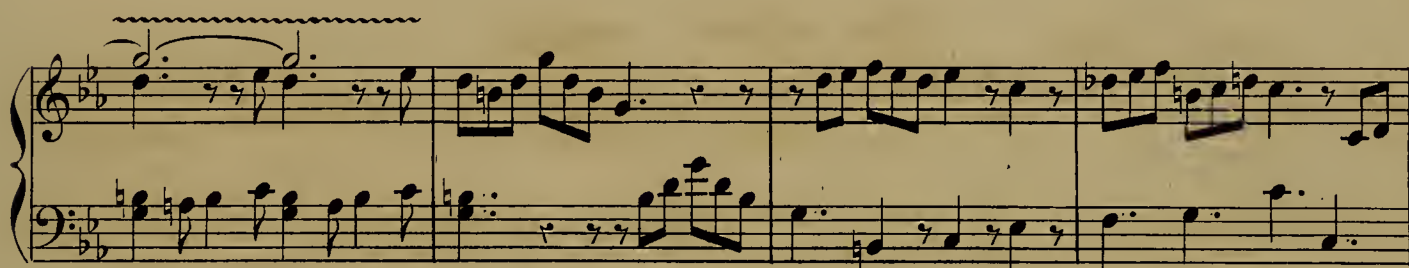
tr
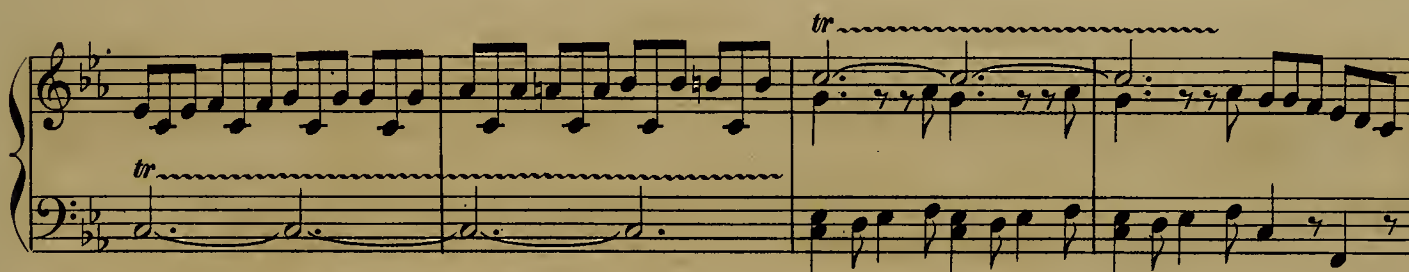
1ª
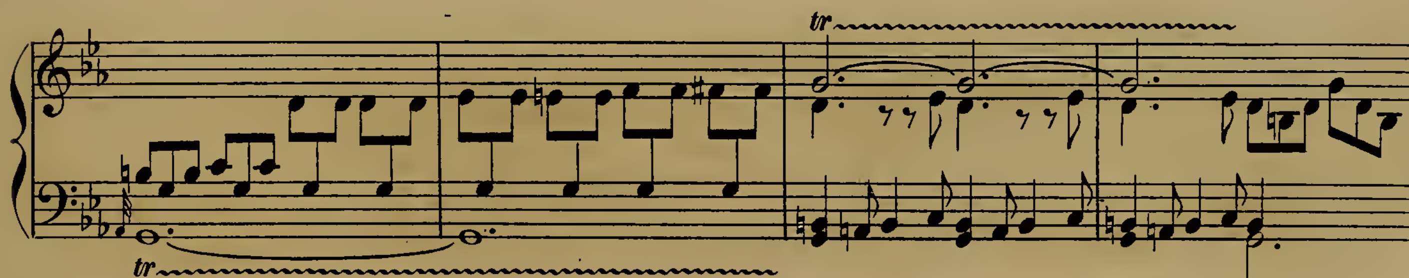
2ª
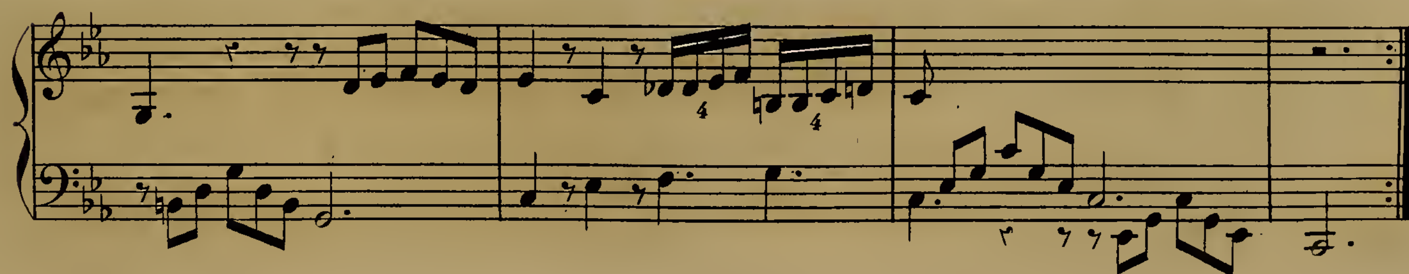



tr
tr




tr
tr

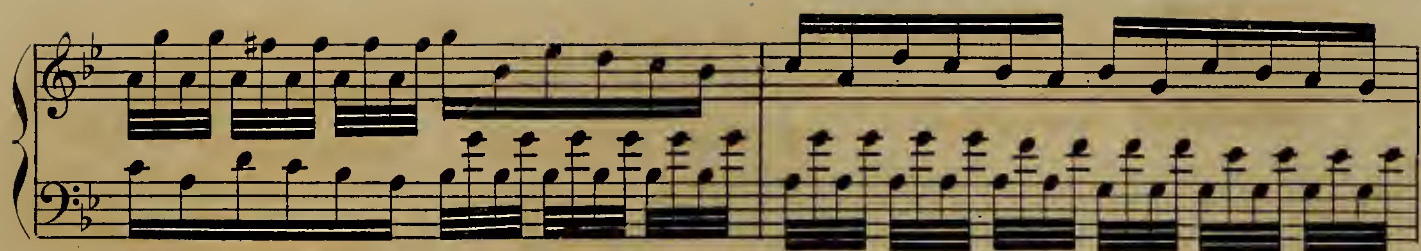

tr
tr
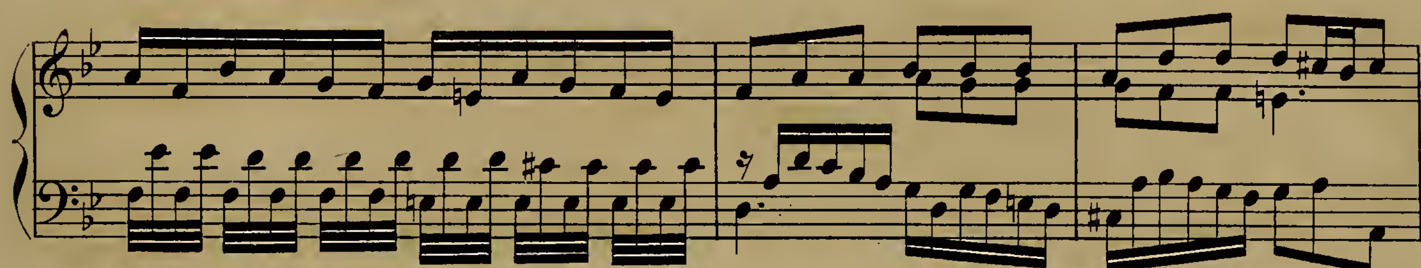

4
4
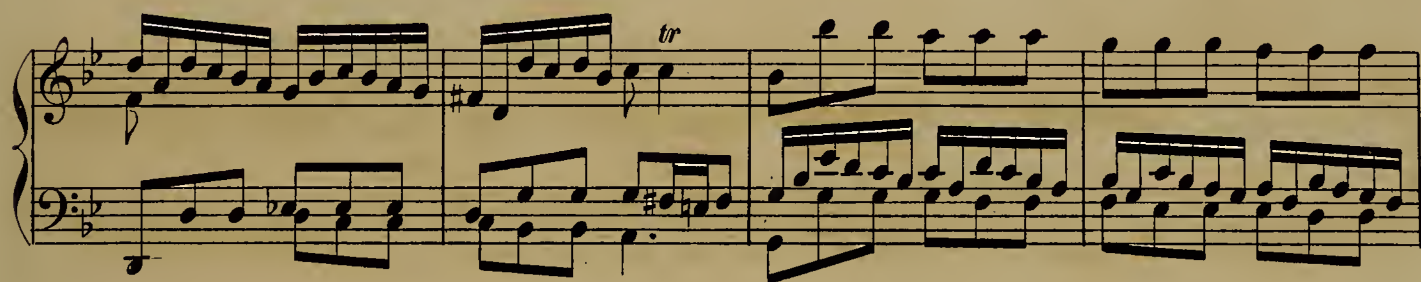
tr
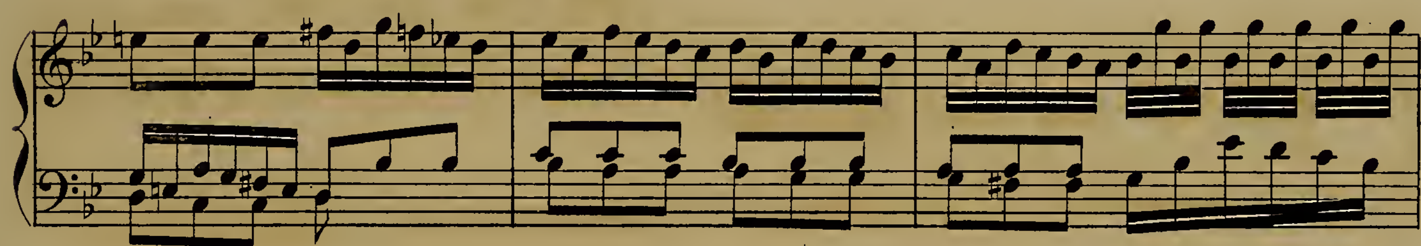
tr

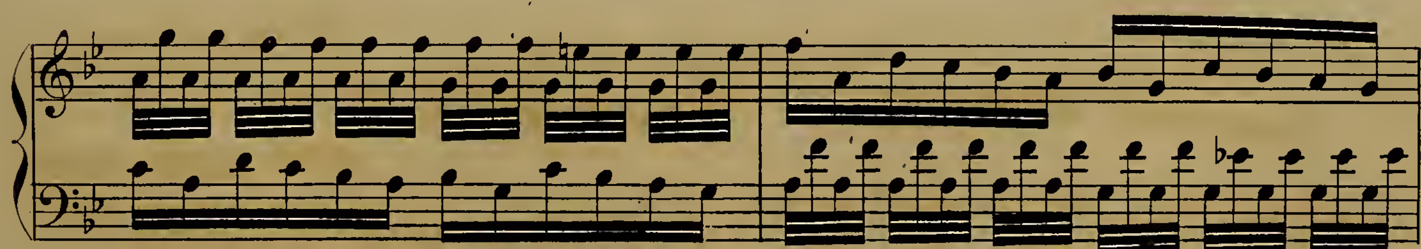
tr

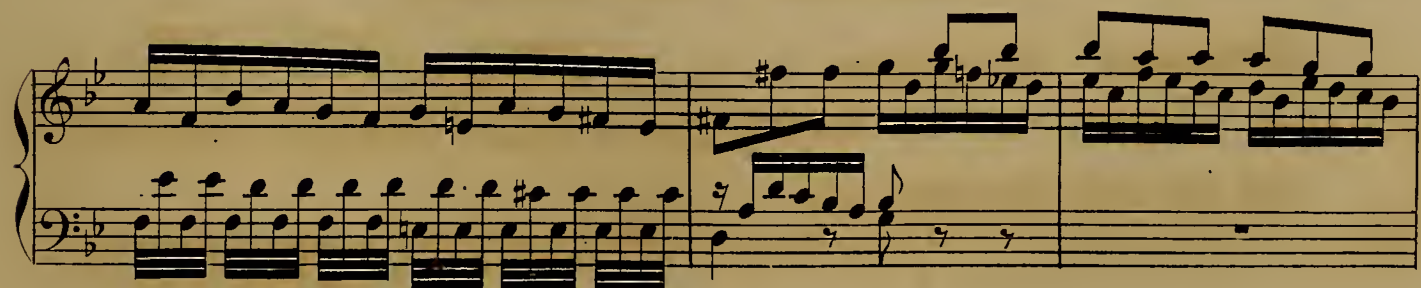





tr







Marcello

Presto.

Preludio.

arpeggio.
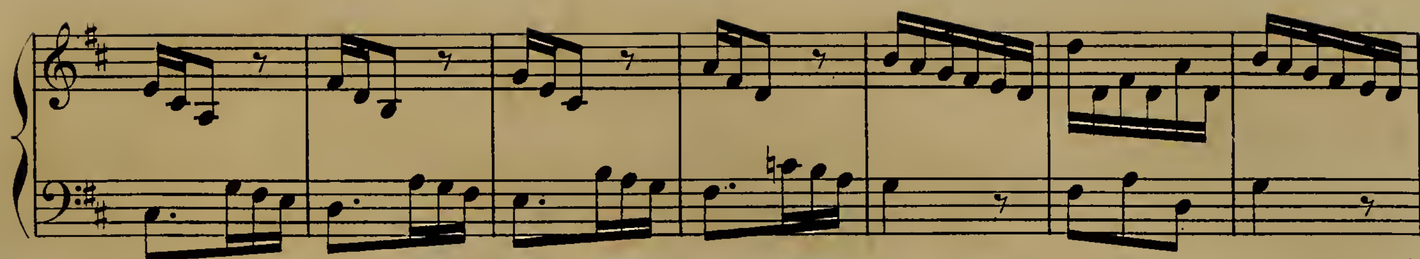
Fin des Pièces de B. Marcello.
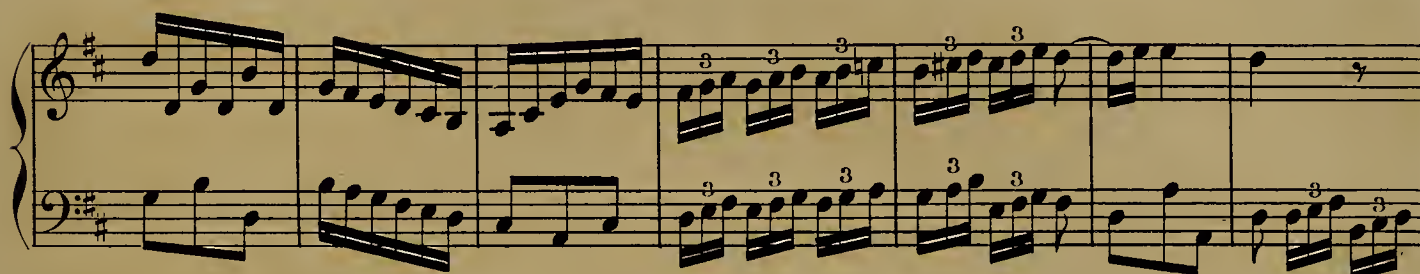
G. PHILIPPE TELEMANN.
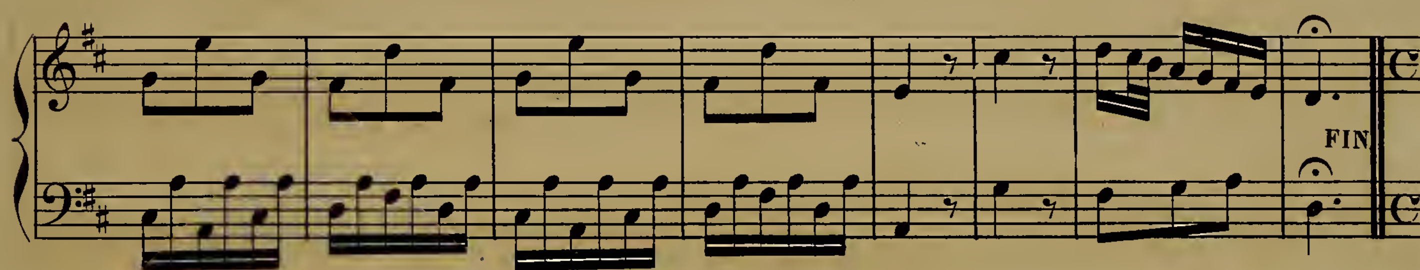
7 Fantaisies tirées d'un recueil intitulé: *Fantaisies pour le Clavessin; 3 Douzaines.* (publié vers 1734); et une fugue pour l'Orgue ou le Clavecin, extraite d'une publication de T. Trautwein; Berlin, 1857.

1.re Fantaisie.
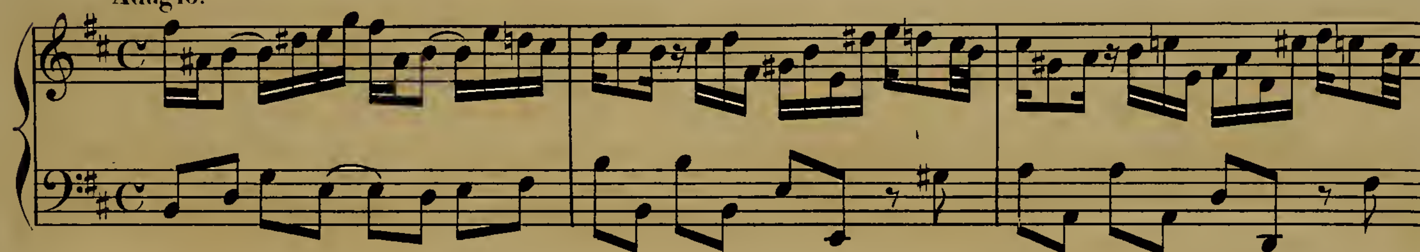
Allegro.
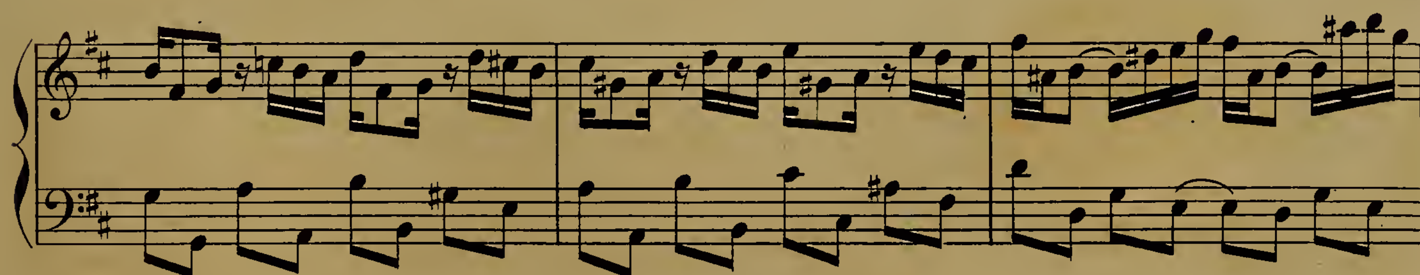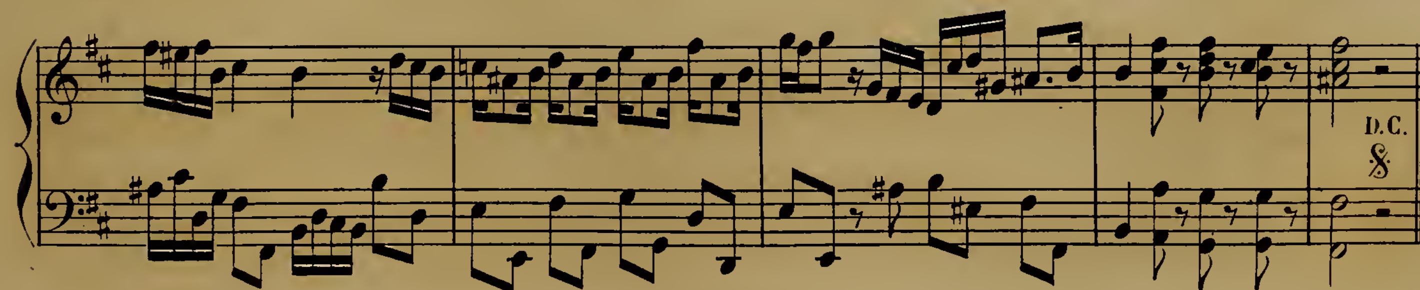






Adagio.
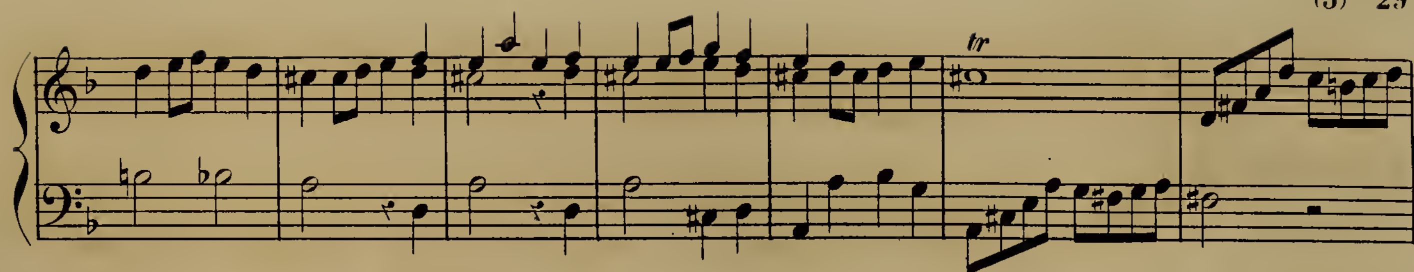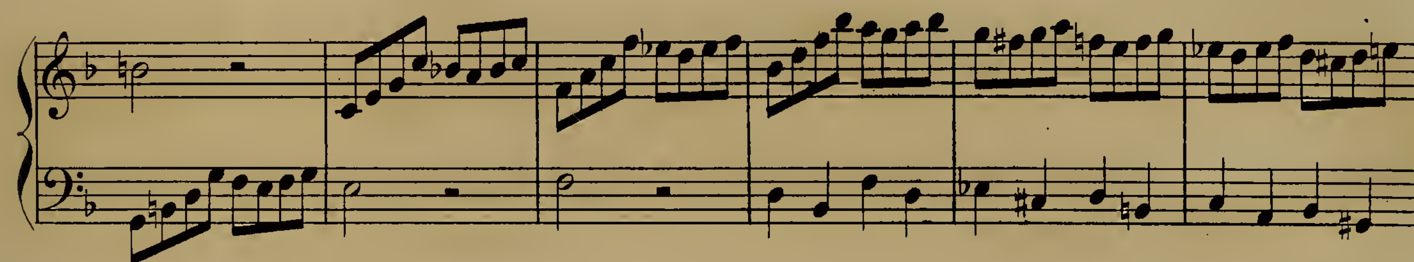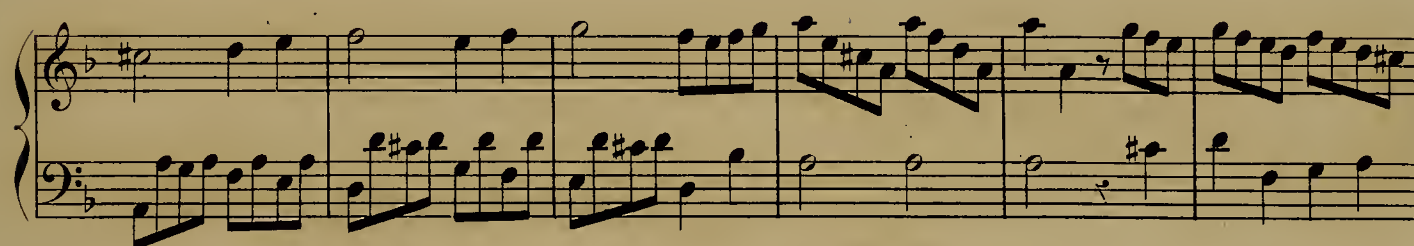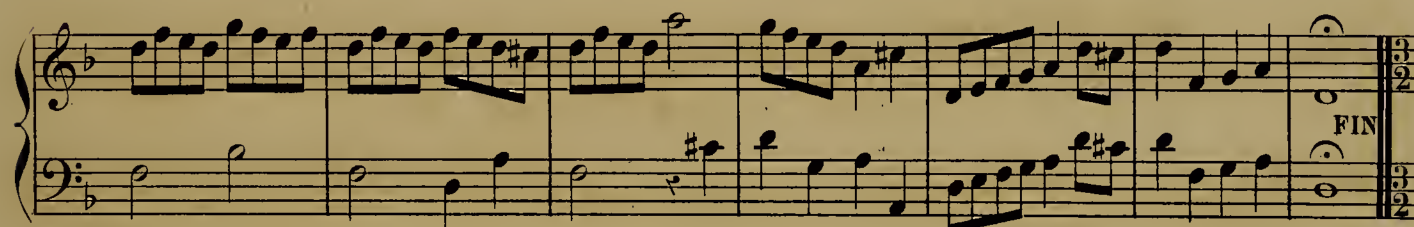






2e Fantaisie.

Presto.
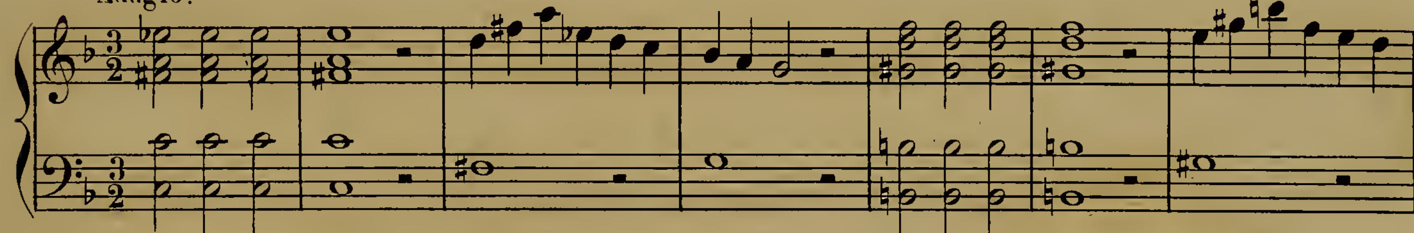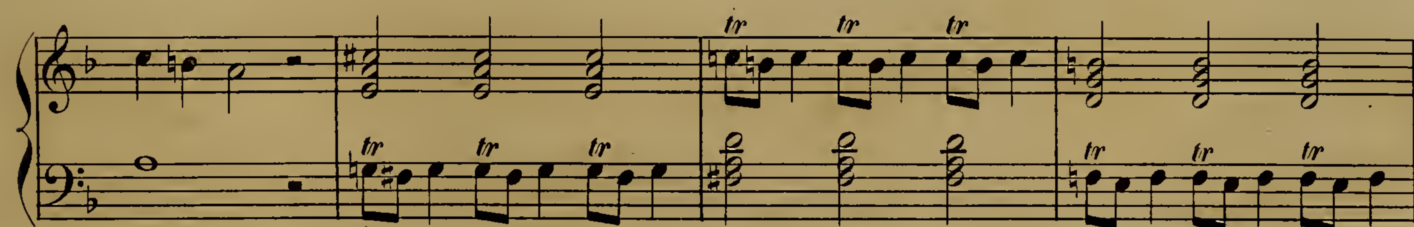




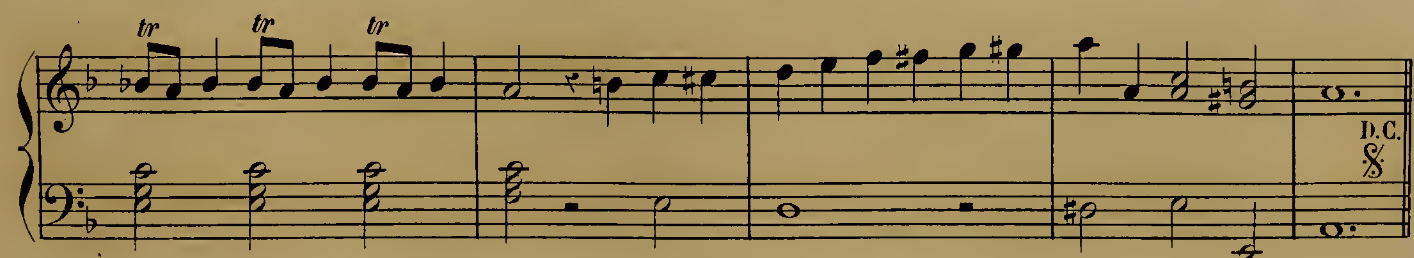




Adagio.
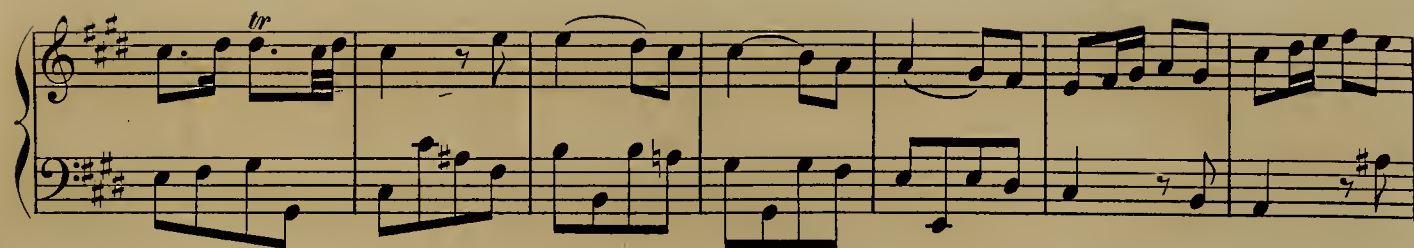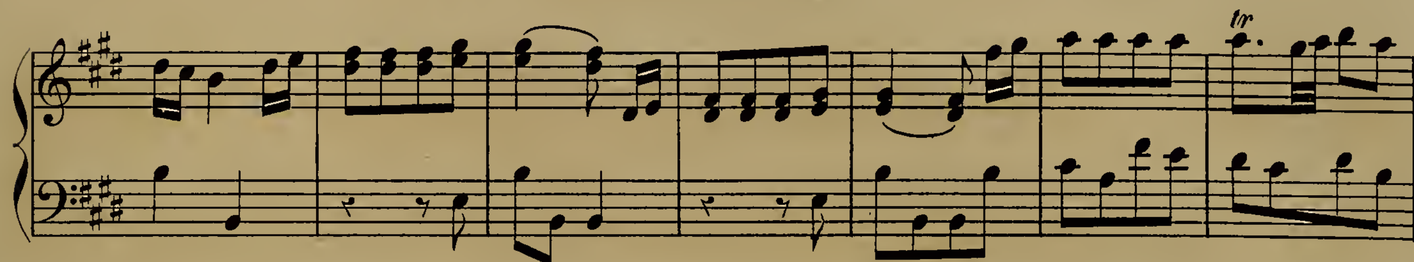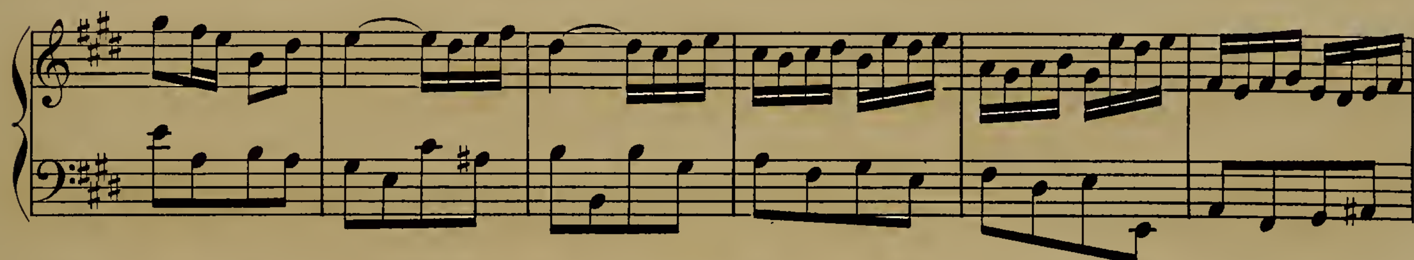






3e Fantaisie.
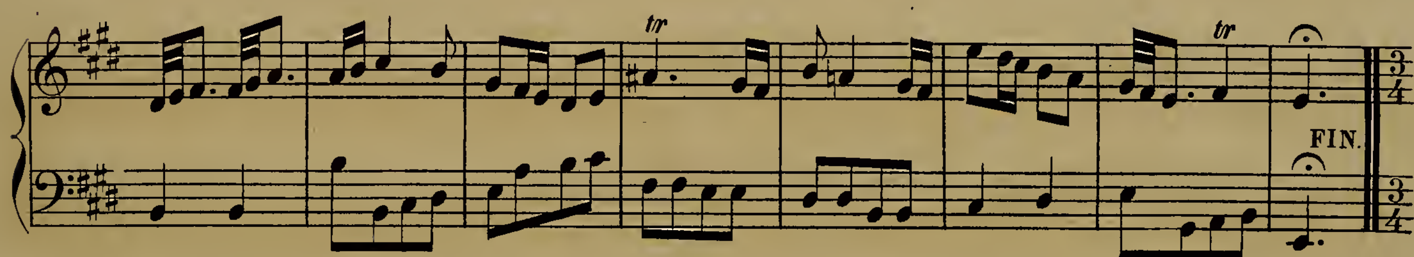
𝄋 Vivace.

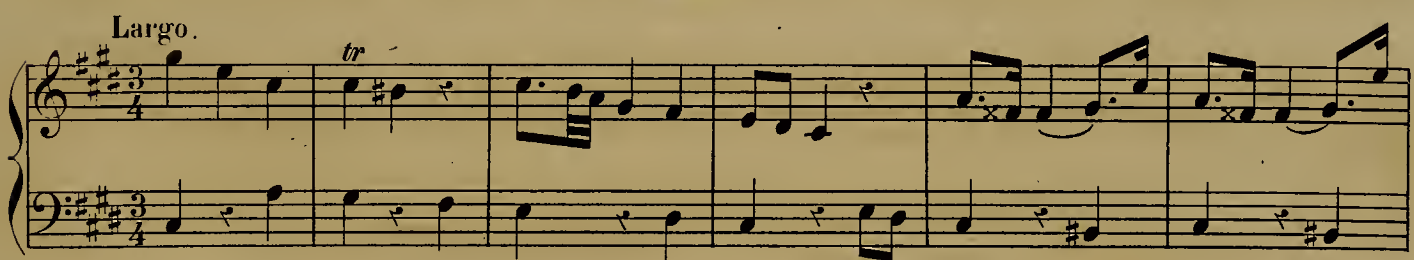
tr
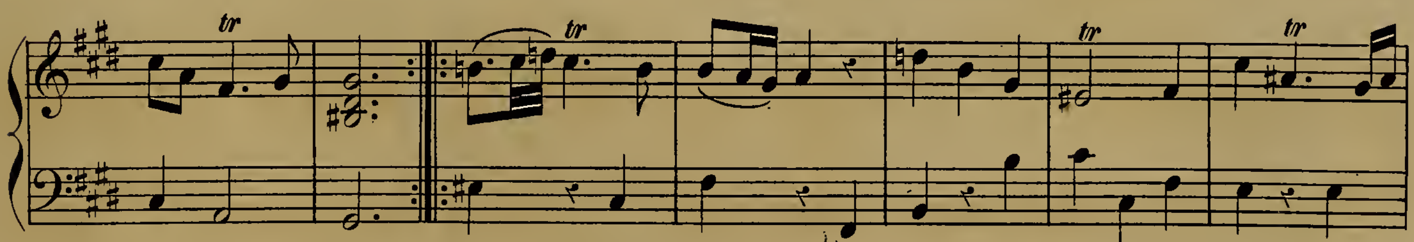

tr

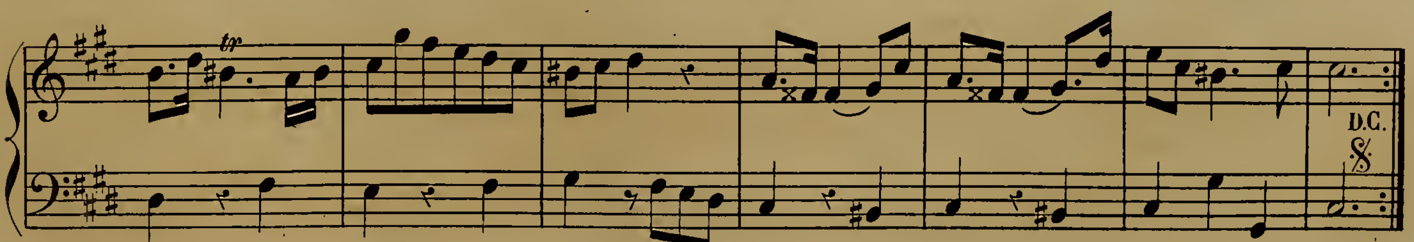

tr




tr
tr
FIN.


Largo.
tr


tr
tr
tr
tr


tr
D.C.

𝄋 Allegro.

4e. Fantaisie.

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

tr

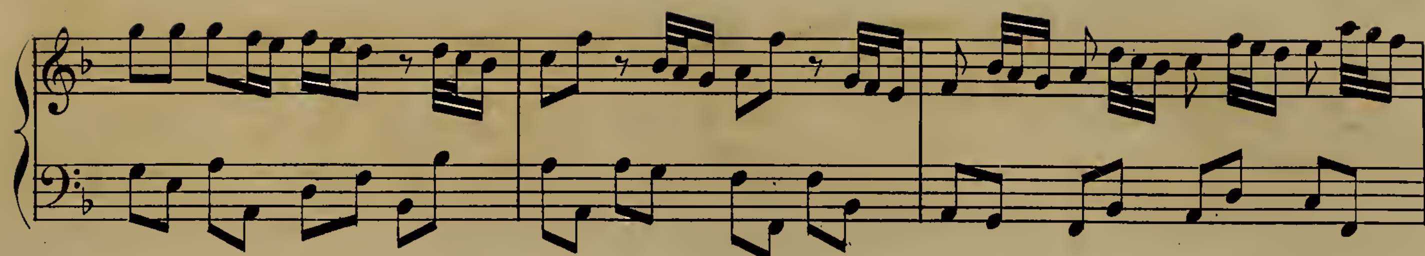
FIN.
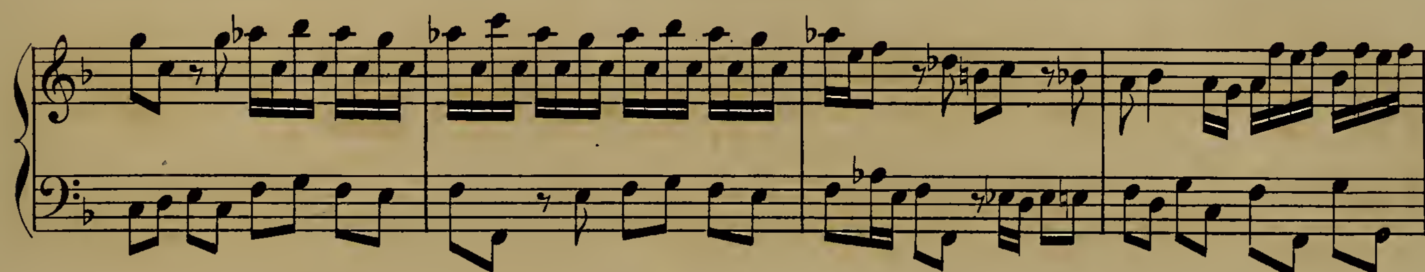
dolce.
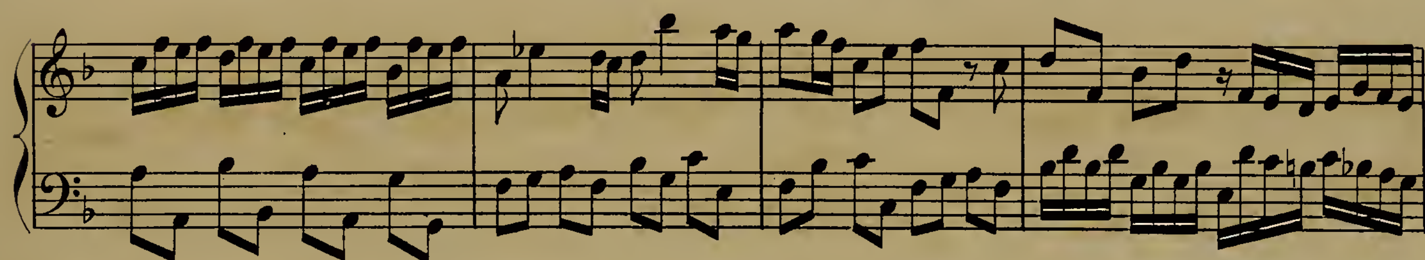
D.C.

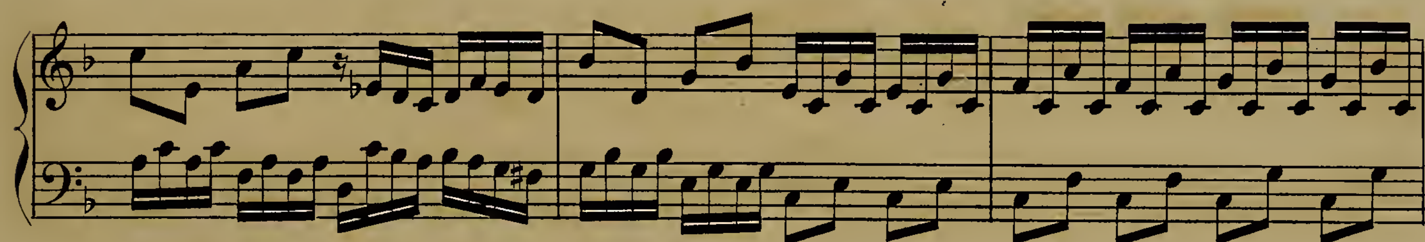
5e. Fantaisie.
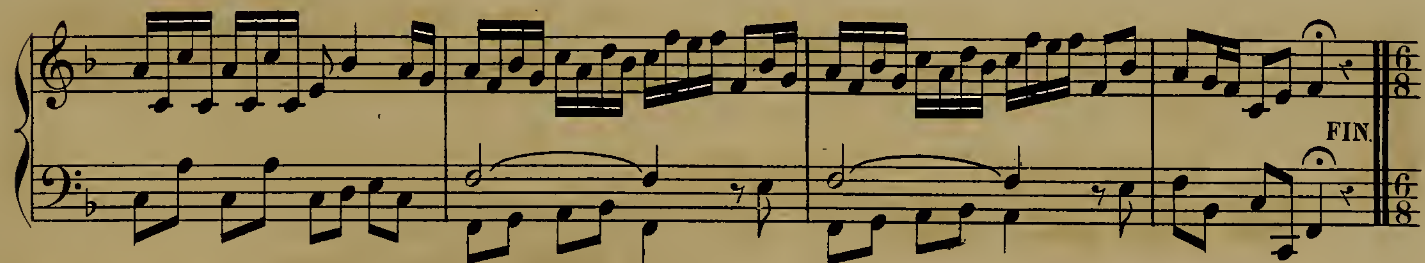
Vivace.

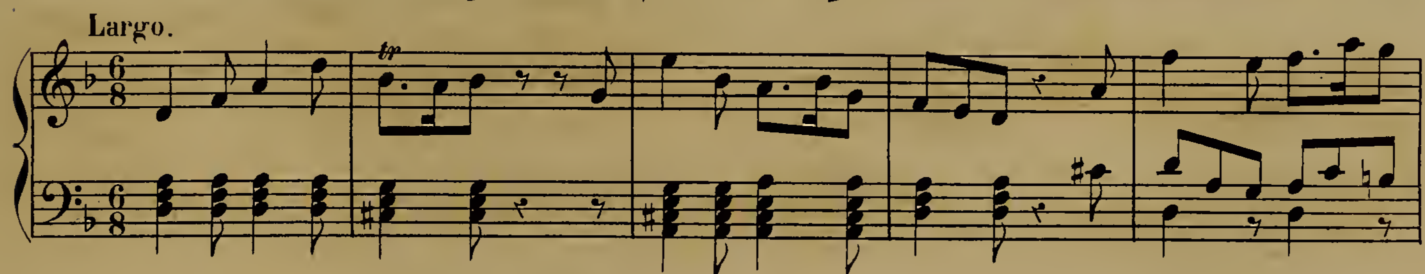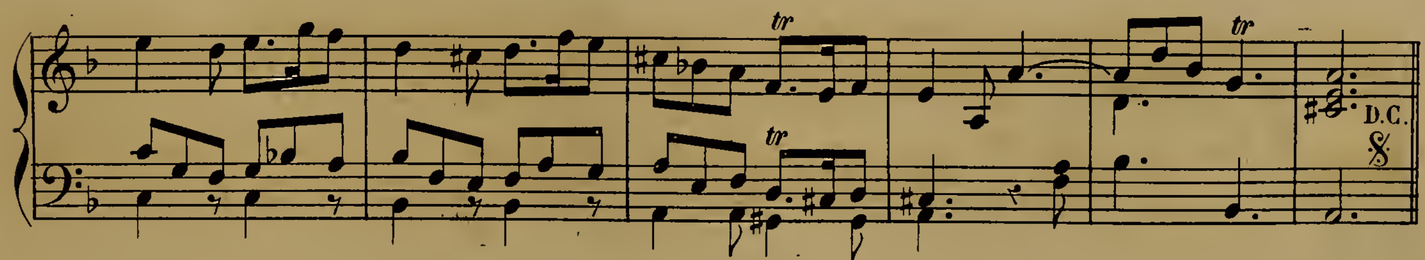









FIN.


Largo.
tr
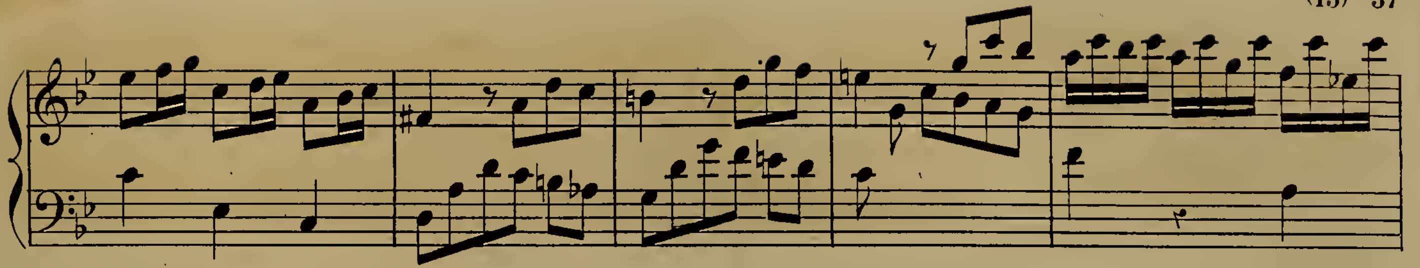

tr
tr
tr
D.C.
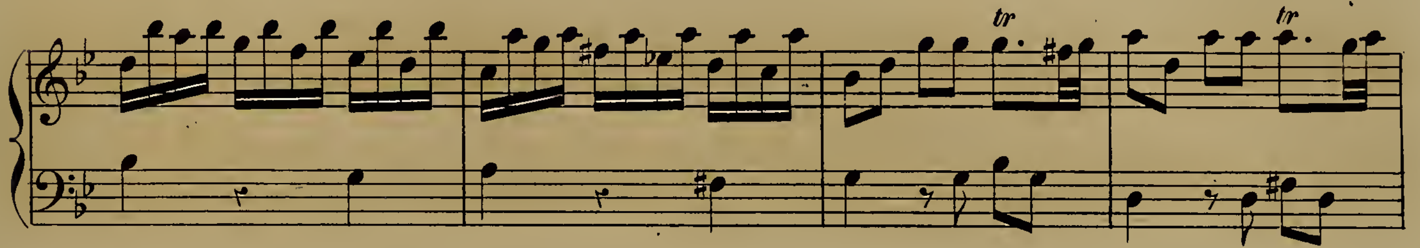
6e Fantaisie.
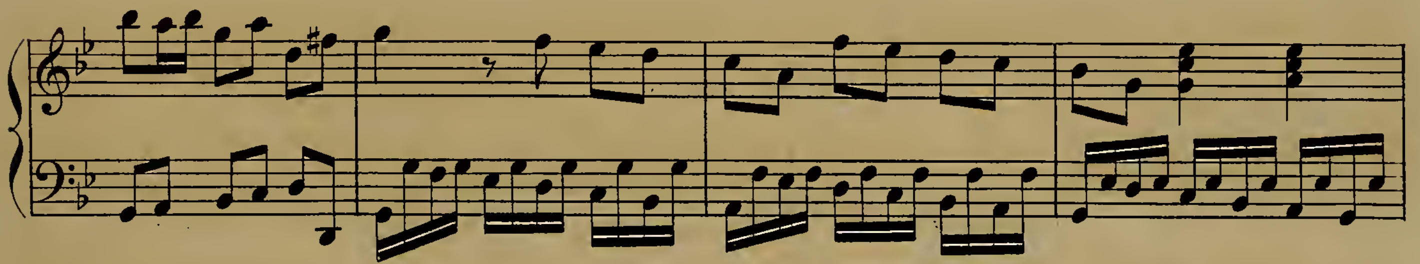
Vivace.
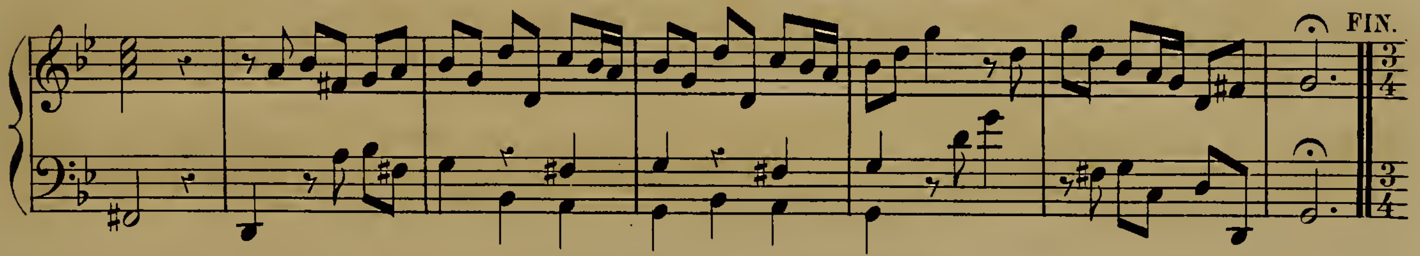
tr

tr
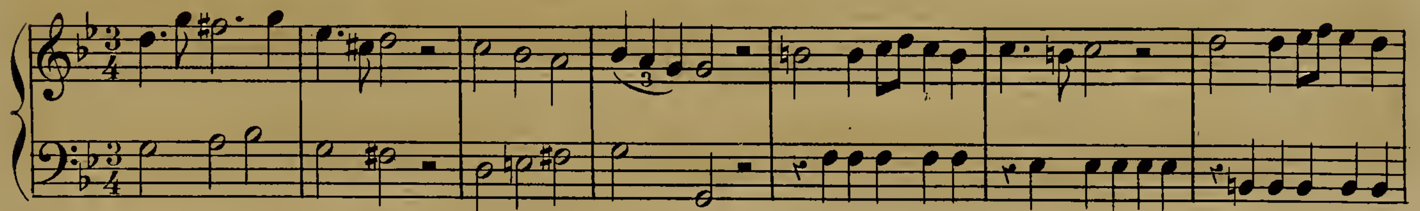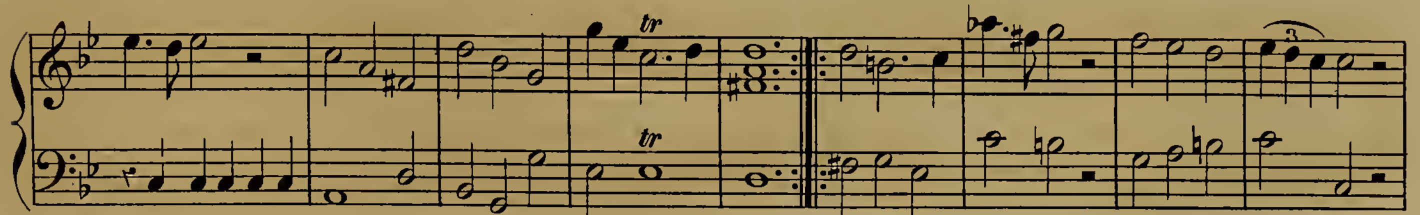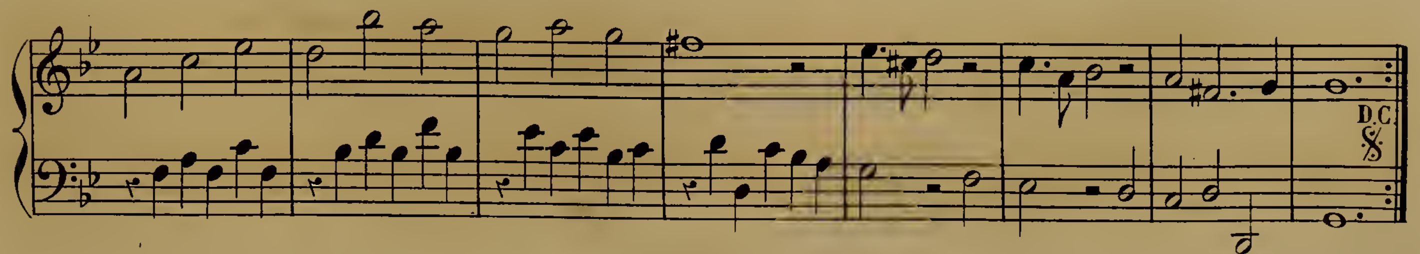








Cantabile.
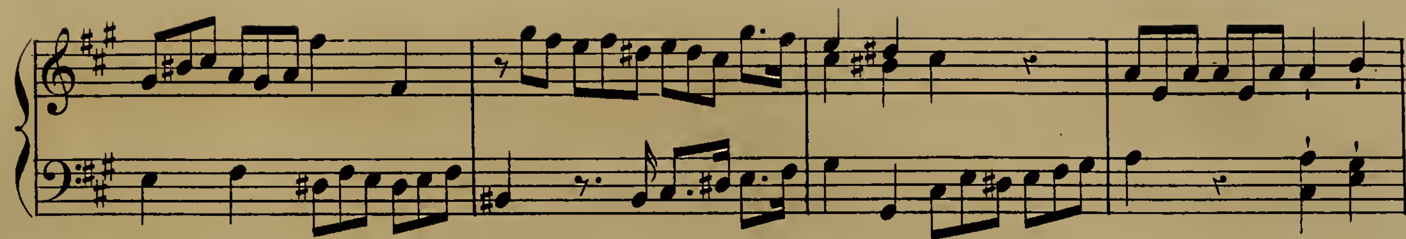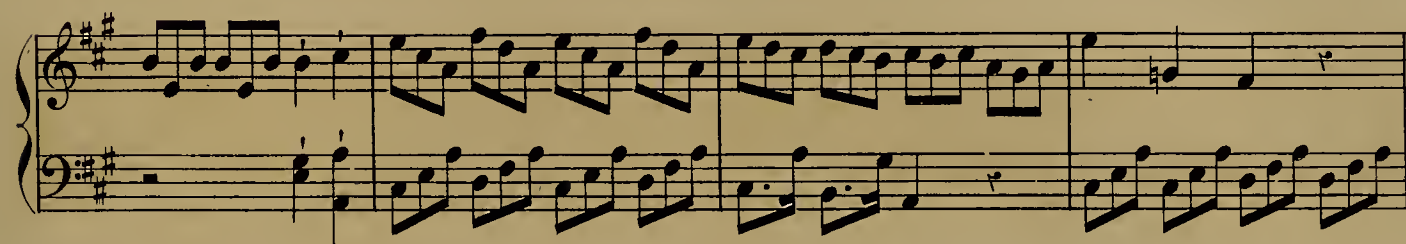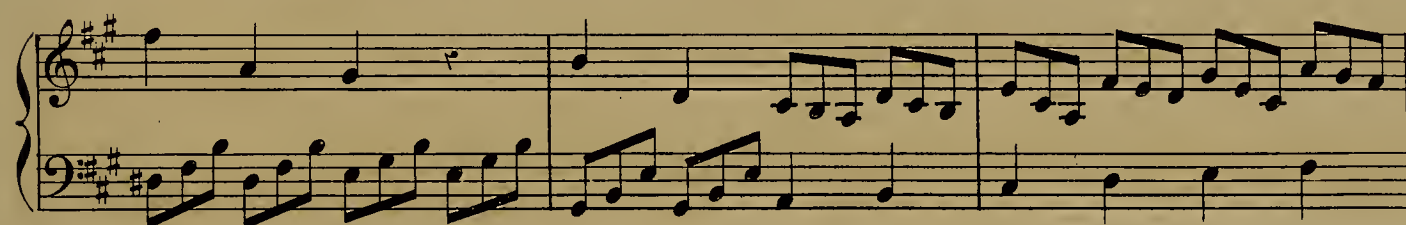






Allegro.
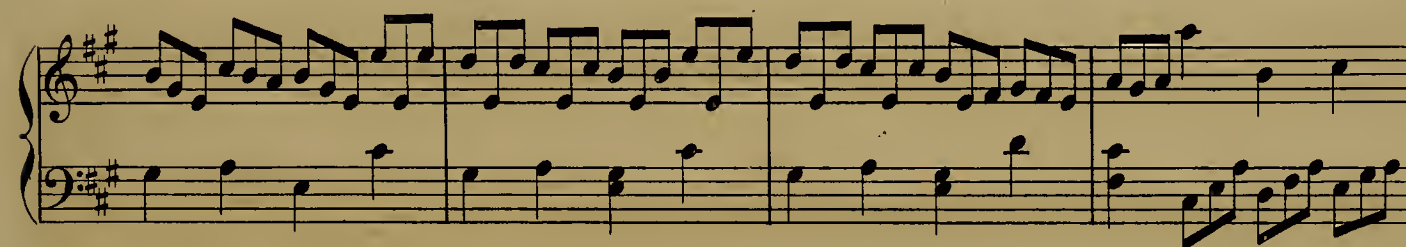
7.e Fantaisie.
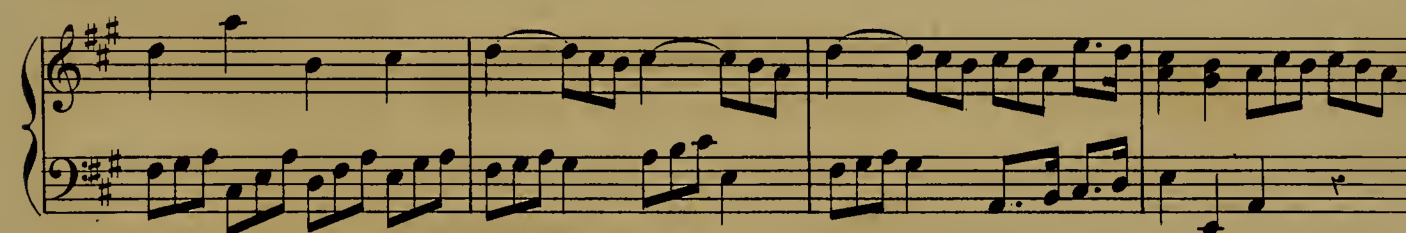
tr
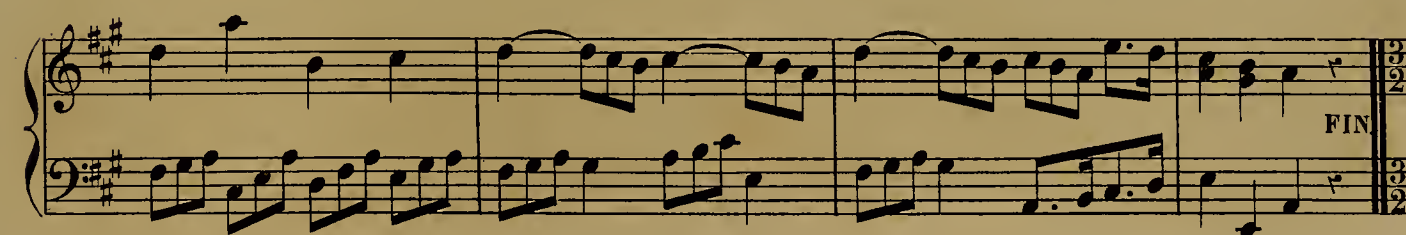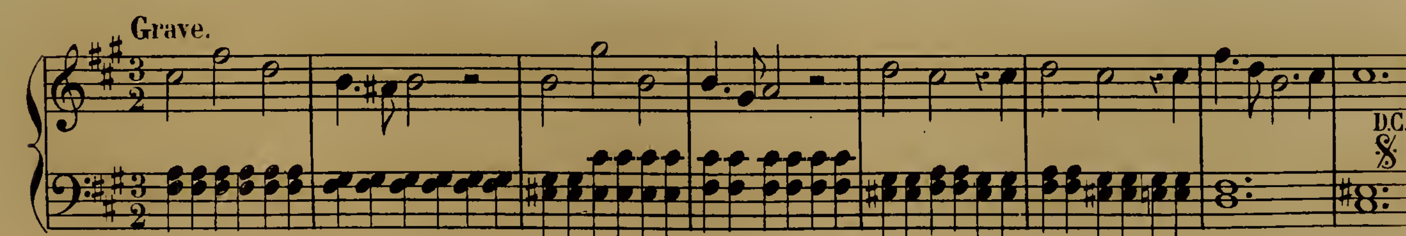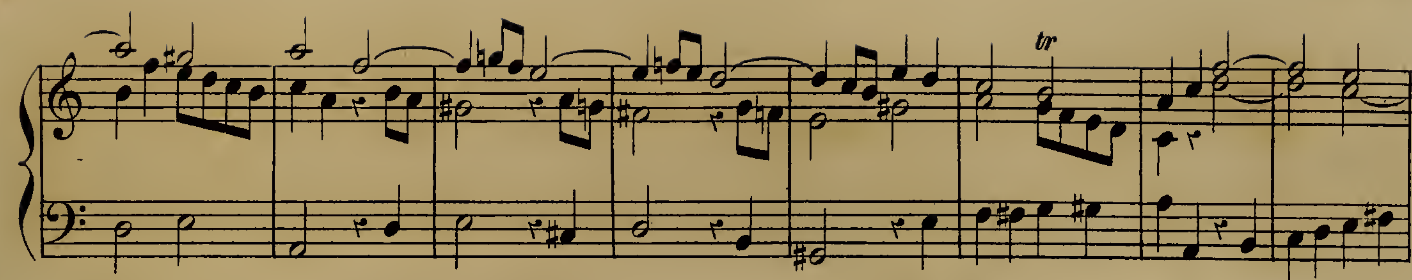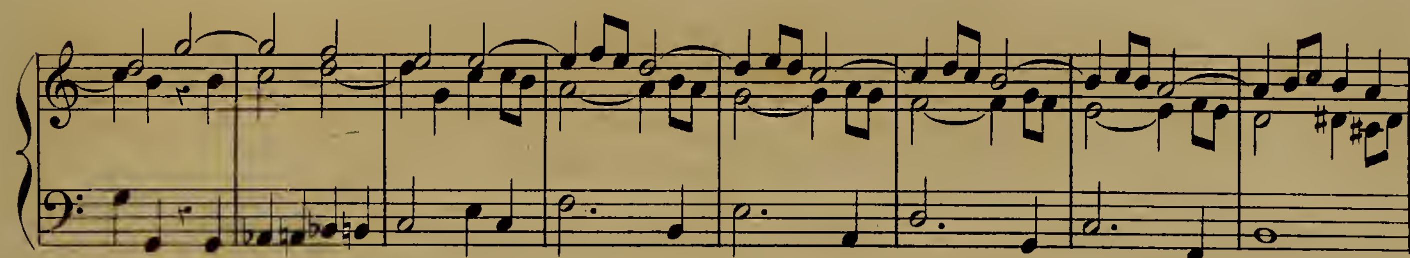











FIN
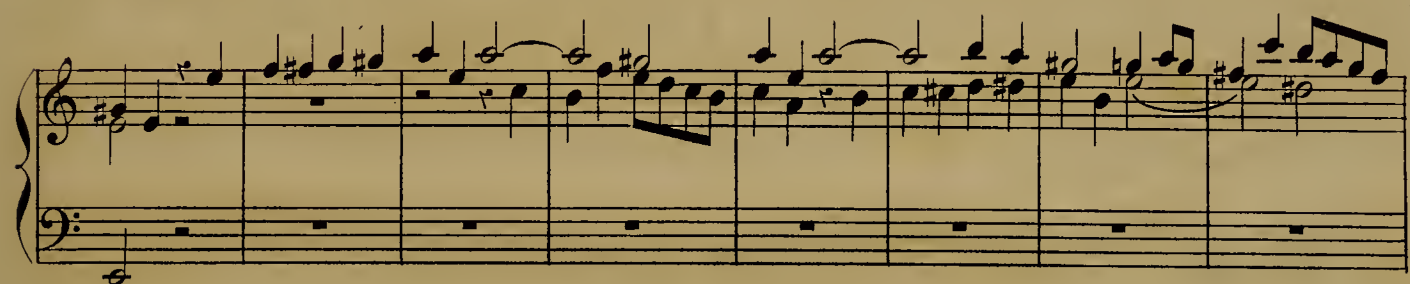

Grave.
D.C.
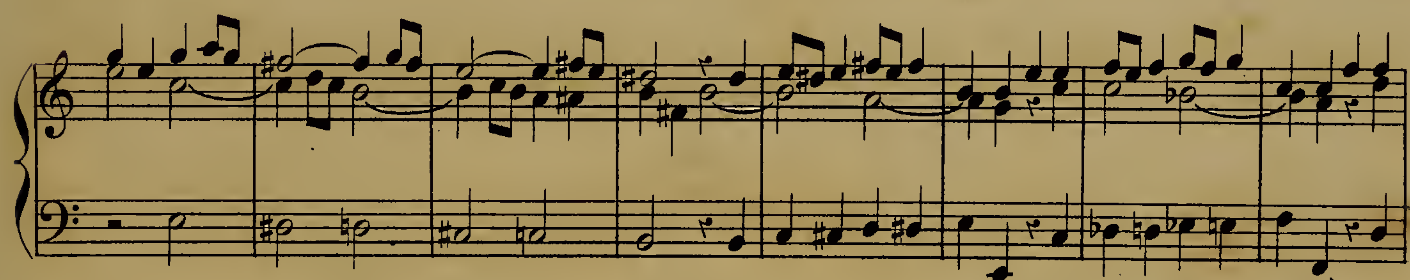
Fugue.

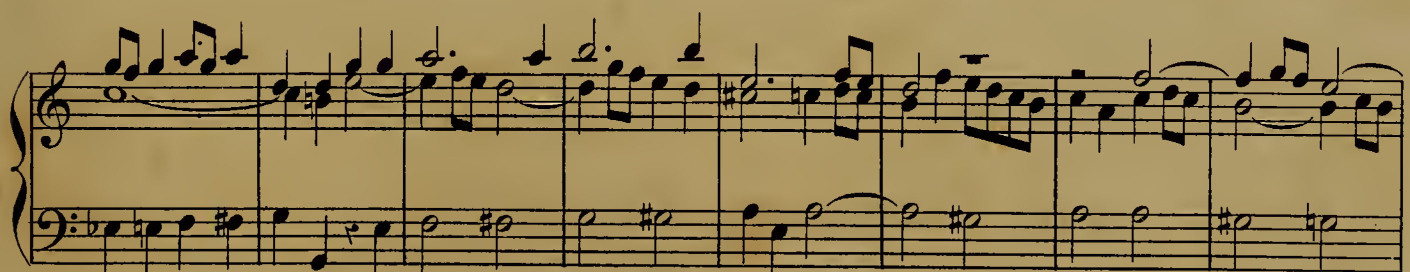
Ped.
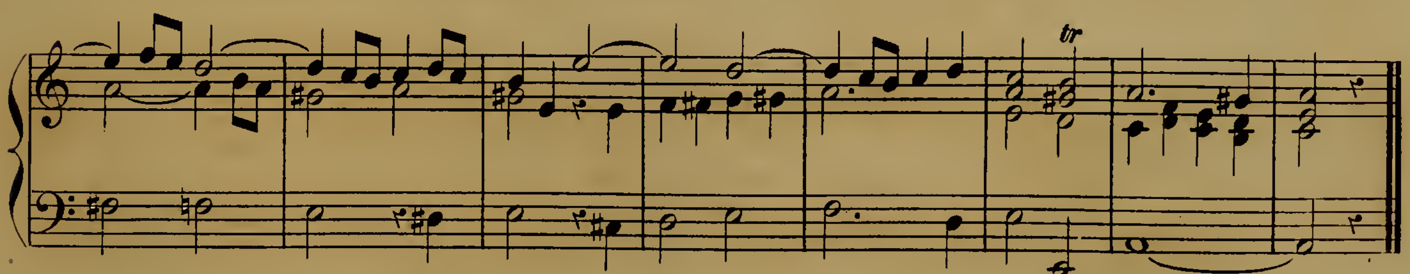












Fin des Pièces de P. Telemann.
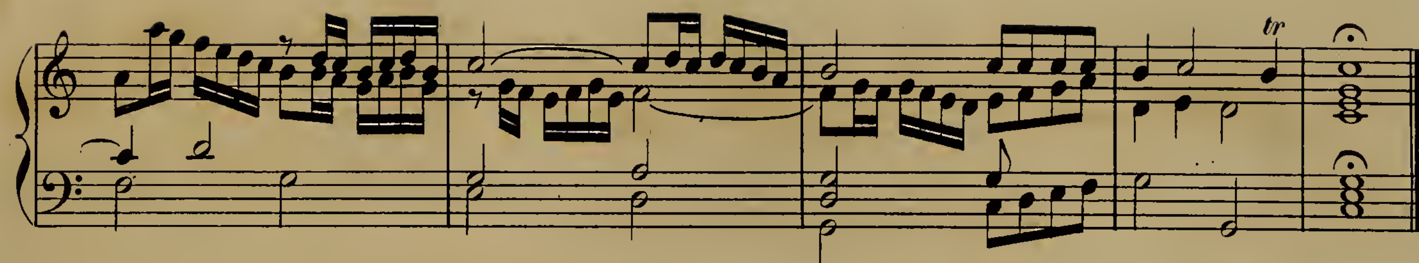
JEAN BAPTISTE PESCETTI.
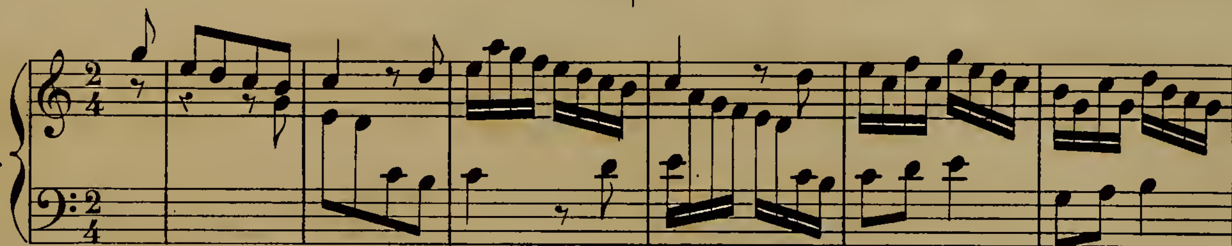
4 Pièces tirées d'un œuvre de neuf Sonates, gravé à Londres, 1739
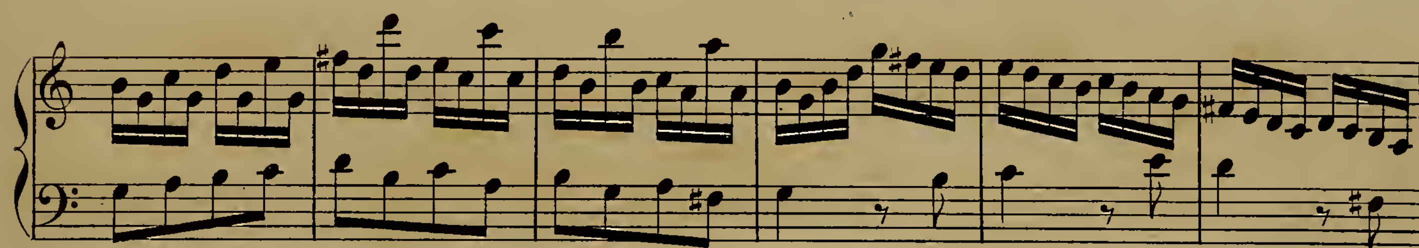
Tempo giusto.
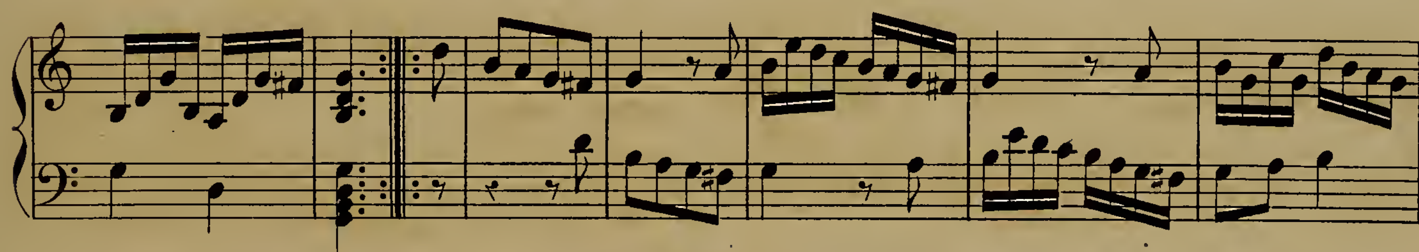
Fuga.
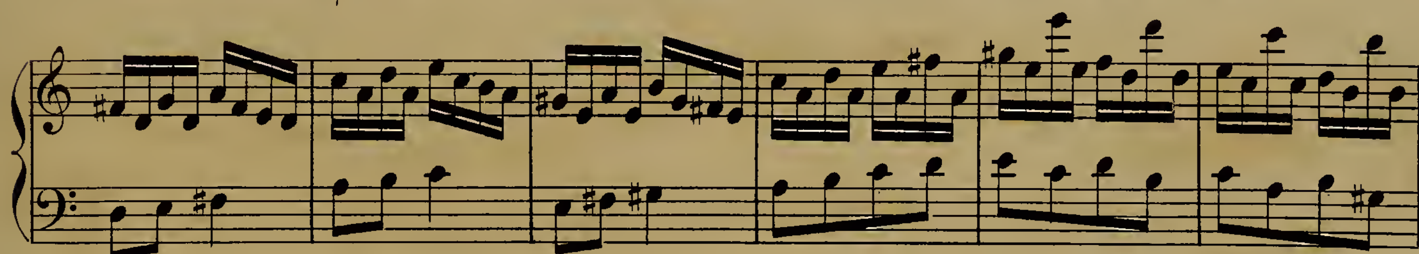
tr
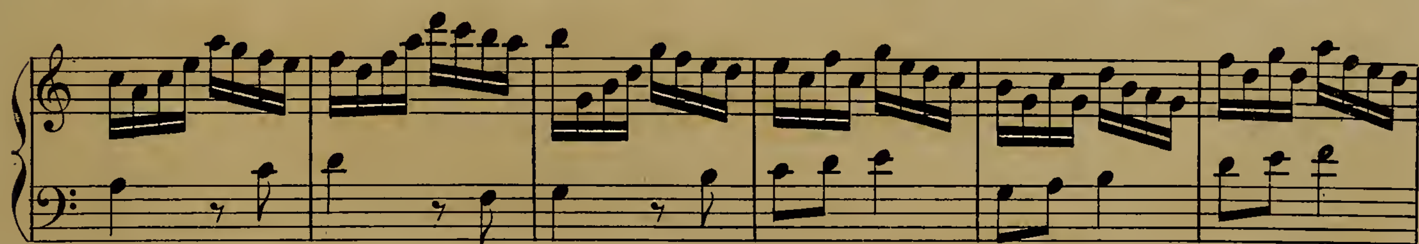

tr
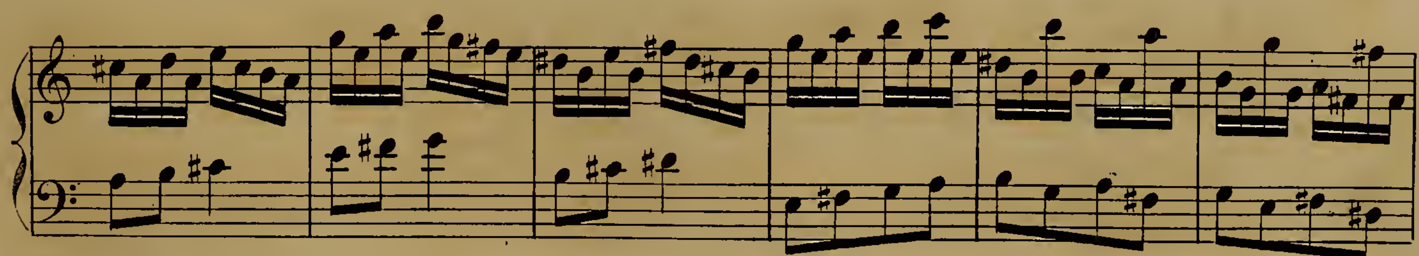

Allegro.

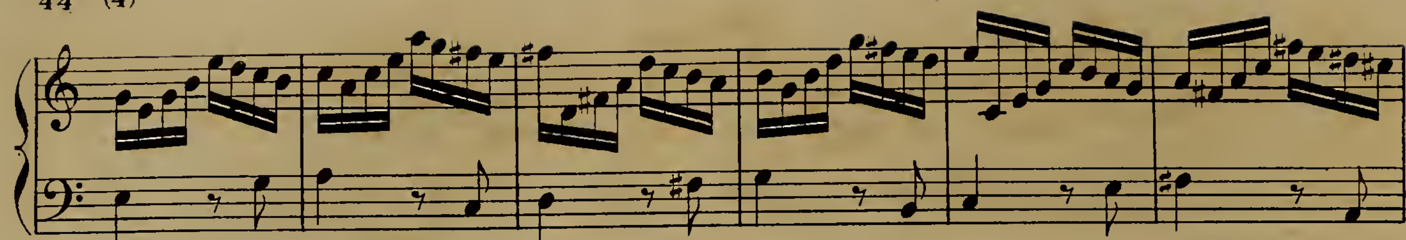


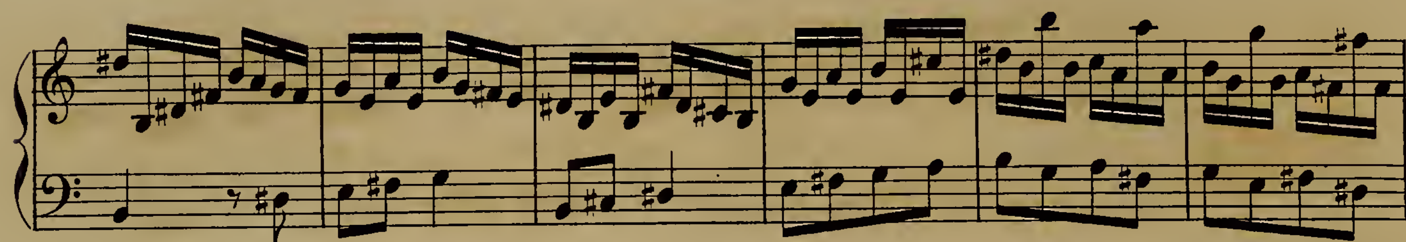


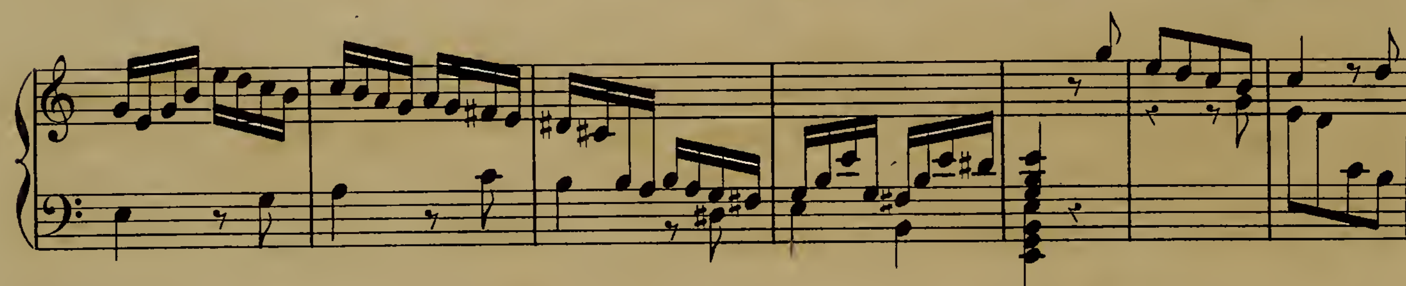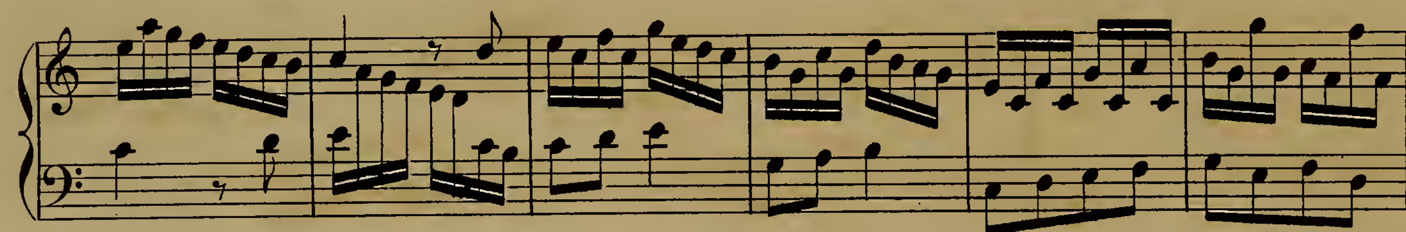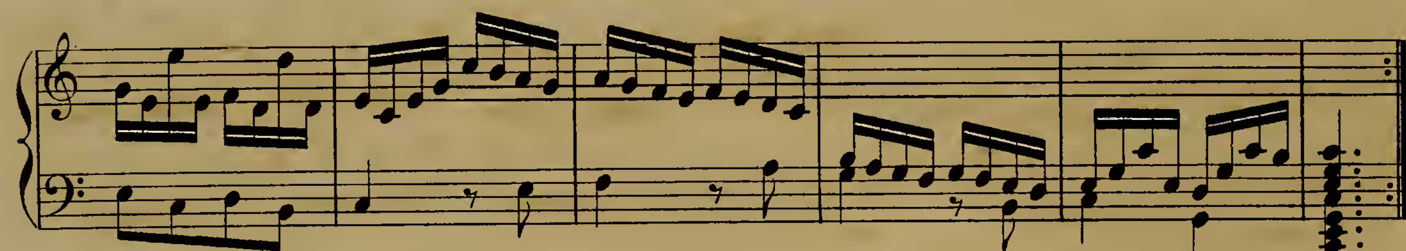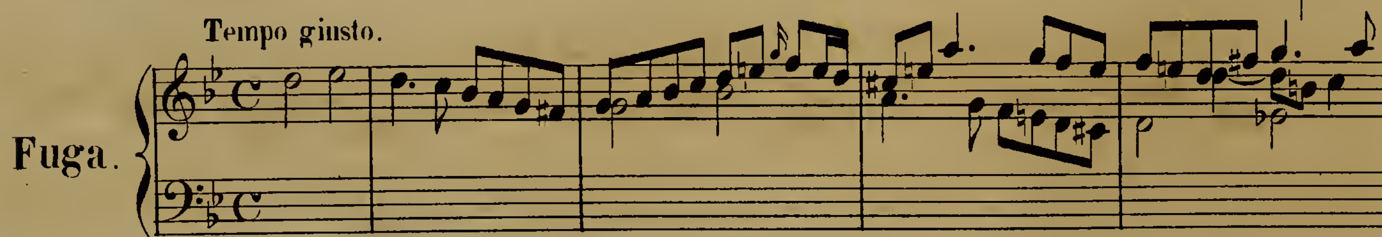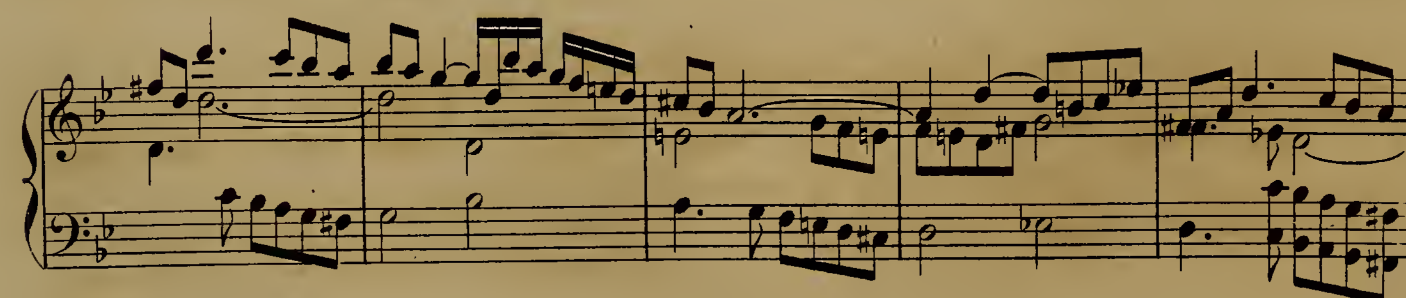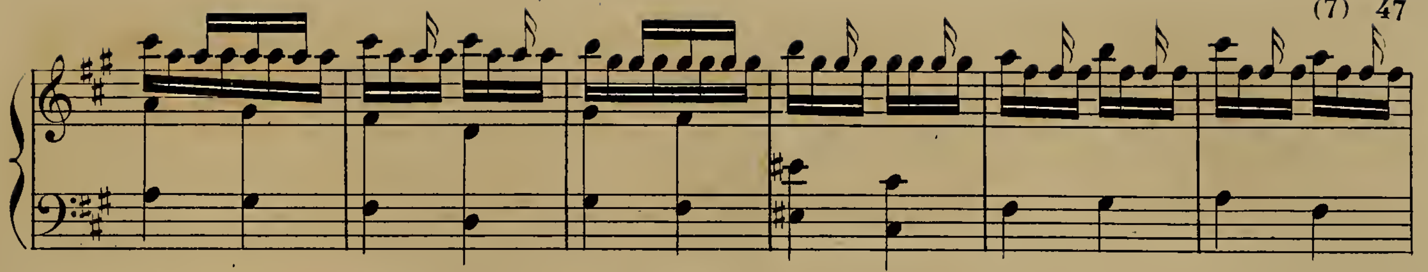

















Tempo giusto.
Fuga.
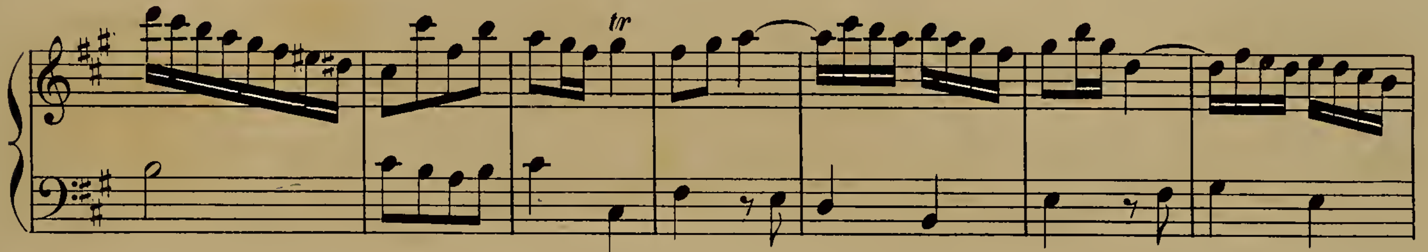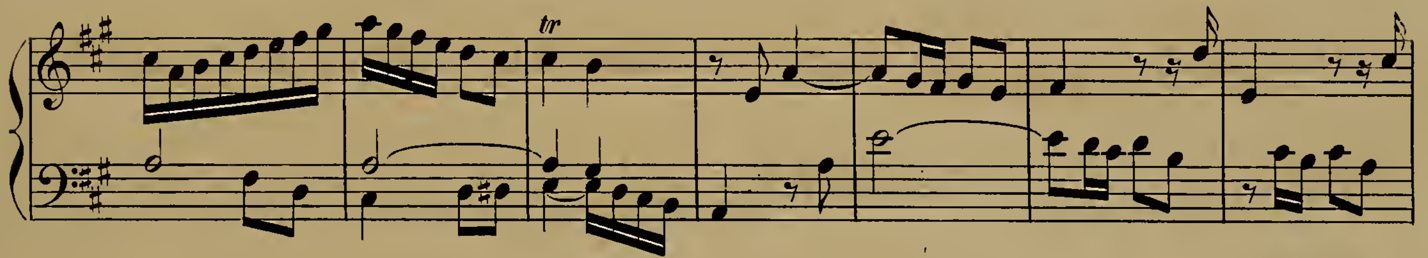


Adagio.
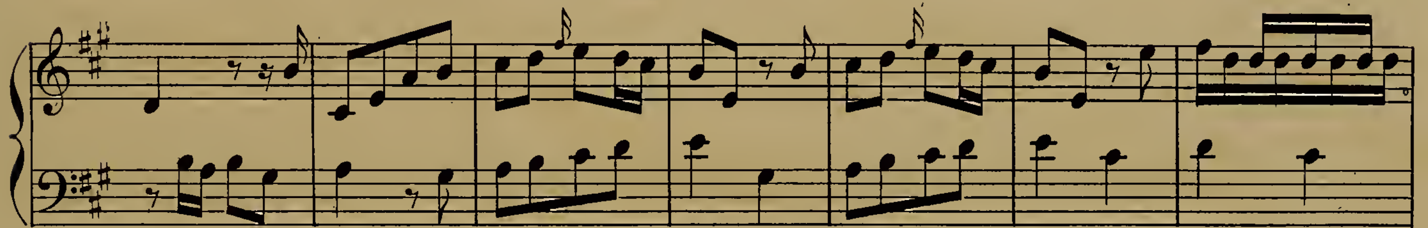
Allegro.
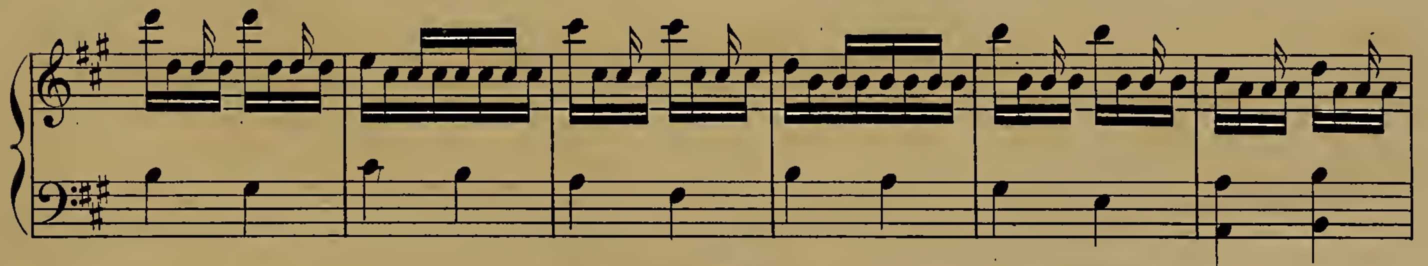
tr tr tr tr
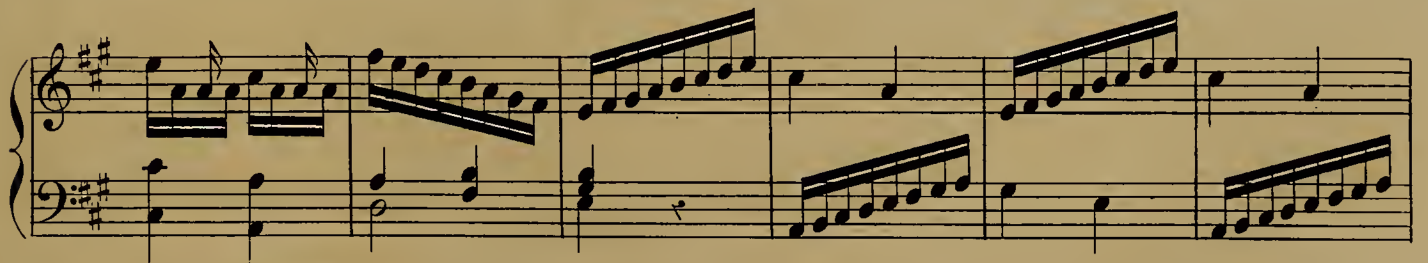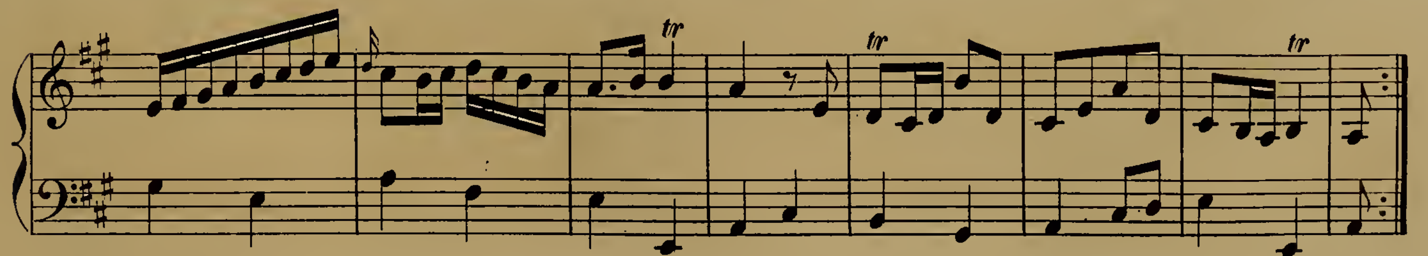














Fin des Pièces de Pescetti.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

CLAUDE MERULO.

MERULO (Claude), organiste et compositeur du seizième siècle. Celleoni, dans ses notices sur les écrivains de Correggio, et Tirasboschi, dans sa *Biblioteca Modenese,* établissent, d'après des actes authentiques, que son nom de famille était *Merlotti,* mais que l'artiste se servait de préférence de celui de *Merulo.* Ce nom provenait de ce que les armoiries de la maison des Merlotti étaient figurées par un merle, en latin *Merula* ou *Merulus,* et dans l'ancien italien *Merulo.* Il naquit à Correggio, de Bernardino Merlotti et de sa femme, Jeanne Gavi, et fut baptisé à l'église S. Quirino, le 8 avril 1533. La dextérité qu'il montra dès son enfance dans le jeu de plusieurs instruments et ses heureuses dispositions pour la musique furent cause que ses parents le destinèrent à la culture de l'art musical, après qu'il eut appris les premiers éléments de la littérature; ils lui donnèrent pour maître un musicien français de mérite, nommé *Menon,* qui habitait alors à Correggio, suivant Ortensio Landi. Un peu plus tard, il devint élève de Girolamo Donati, maître de la collégiale de S. Quirino. Le désir de faire des progrès dans son art conduisit ensuite Merulo à Venise, où se trouvaient alors une réunion d'artistes distingués et de savants musiciens. Cependant, avant d'aller à Venise, il paraît avoir été organiste à Brescia, car Antegnati le cite parmi ses prédécesseurs, dans son *Arte organica,* et dit de lui : *il sig. Claudio Merulo, uomo tanto famoso.* Ce serait donc après avoir rempli cet emploi qu'il se serait rendu à Venise. Ce fut dans cette ville qu'il changea son nom en celui de *Merulo,* et l'on voit par les registres de l'église Saint-Marc qu'il était déjà connu sous ce nom lorsqu'il succéda à Parabosco dans la place d'organiste du premier orgue de cette église, le 2 juillet 1557, à l'âge de vingt-quatre ans. Il y jouit bientôt de toute la faveur publique par son talent, suivant ce que nous apprend Sansovino, qui était son contemporain et qui écrivait en 1571. L'estime dont jouissait Merulo était si grande, que lorsque Henri III passa à Venise, en 1574, se rendant de la Pologne en France, le doge Louis Moncenigo fit composer par Frangipani une pièce qui fut représentée devant ce prince dans la salle du grand conseil, et Merulo fut chargé d'en composer la musique, quoiqu'il y eût alors à Venise d'autres musiciens d'un grand mérite.

Cette musique, sans aucun doute, était du genre madrigalesque, le seul qui fût alors en usage dans le style mondain.

Merulo établit à Venise, en 1566, une imprimerie de musique et publia quelques-uns de ses propres ouvrages, ainsi que ceux de plusieurs autres compositeurs; mais il ne paraît pas qu'il ait continué ces publications après 1571. Selon M. Catelani, le premier livre de madrigaux à quatre voix d'Aurelio Roccia de Venafro, qui fut corrigé par Merulo, a été imprimé en 1571, par Georges Angelieri, ce qui démontre que Merulo avait cessé d'imprimer dans le cours de la même année.

Charmé par les talents d'organiste et de compositeur de cet artiste, le duc de Parme Ranuccio Farnese obtint de la république de Venise, en 1584, de l'avoir à son service, et les avantages offerts à Merulo furent si considérables, qu'il consentit à quitter sa belle position pour se rendre à la cour de Parme. Il était alors âgé de cinquante et un ans. Il n'eut pas à regretter toutefois la résolution qu'il avait prise, car il ne trouva pas moins d'honneurs et de considération à Parme qu'à Venise. Il y vécut encore vingt ans dans l'exercice de son art. Le dimanche 25 avril 1604, après avoir joué les vêpres à la *Steccata,* il se promena jusque vers le soir. Rentré chez lui, il fut saisi d'une fièvre violente qui ne le quitta plus pendant dix jours, et il mourut le mardi 4 mai, à l'âge de soixante et onze ans. Le duc de Parme lui fit faire de magnifiques obsèques dans la cathédrale; une messe à deux chœurs fut chantée; les restes de l'illustre artiste furent placés à côté du tombeau de Cyprien Rore, près de la chapelle Sainte-Agathe.

Un fait intéressant, et qui n'a été signalé que par M. Catelani, est que Merulo avait construit un petit orgue, donné, treize ans après sa mort, par son neveu Antoine, à la confrérie *della morte,* et que cet instrument, composé de quatre registres, dont une flûte de huit pieds, une de quatre, une doublette et un flageolet, existe encore dans la tribune de l'oratoire de Saint-Claude (fondé par Merulo pour honorer la mémoire de son patron), et dans un parfait état de conservation. Le clavier a quatre octaves d'ut en ut. Les tuyaux sont en étain tiré et soudés avec beaucoup d'habileté; les quinze plus grands forment la façade. L'instrument est alimenté par deux soufflets. Le sommier et les soupapes sont construits avec une grande précision, et l'articulation des notes se fait avec beaucoup de promptitude. Le mérite de Merulo, comme facteur d'orgues, a été ignoré de la plupart de ses biographes.

Les fonctions de ce maître à la cour de Parme étaient celles d'organiste à la *Steccata,* église royale, et son traitement était de deux cent vingt-cinq écus d'or, de huit livres par écu. Il ne paraît pas s'être éloigné de Parme depuis son entrée au service de la cour, sauf un voyage qu'il fit à Rome pour traiter de la publication de ses *Toccate d'intavolatura d'organo,* dont le premier livre parut en 1598.

Les plus grands éloges ont été accordés à Merulo pour ses talents d'organiste et de compositeur. Ces éloges sont justifiés par ce qui nous reste des œuvres de cet artiste. Si l'on compare, en effet, les *Toccate d'intavolatura d'organo* de Merulo avec les pièces d'orgue de ses prédécesseurs venues jusqu'à nous, on voit immédiatement qu'il fut inventeur en ce genre, car il ne se borne pas, comme les organistes antérieurs, à l'arrangement de motets de divers auteurs pour l'instrument avec des broderies plus ou moins multipliées : sa forme est nouvelle; c'est celle de la pièce d'invention, perfectionnée par les Gabrieli, qui sont évidemment de son école. Merulo fut donc, à l'égard des organistes du seizième siècle, ce que Frescobaldi fut parmi ceux du dix-septième. Dans sa musique vocale, il a moins de hardiesse. Son harmonie est correcte, mais il n'invente ni dans la forme, ni dans le caractère soit des motets, soit des madrigaux.

Merulo a formé de bons élèves, qui, plus tard, prirent rang parmi les artistes de mérite. Les plus connus sont Diruta, Camille Angleria, François Stivori, Jean-Baptiste Mosto, Florent Maschera, Jean-Baptiste Conforti et Vincent Bonizzi.

On ne pourrait citer d'artiste dont le portrait ait exercé le pinceau d'un si grand nombre de peintres que Merulo : M. Catelani ne compte pas moins de sept de ses portraits, dont les deux plus beaux existent,

l'un au lycée communal de musique, à Bologne, l'autre dans la bibliothèque Ambroisienne, à Milan. Le portrait du même maître, gravé sur bois, se trouve placé en tête de plusieurs de ses ouvrages. Il y est représenté avec la tête chauve, couronnée de lauriers ; sa barbe est longue, et l'on voit sur sa poitrine la chaîne d'or que le duc de Parme lui avait donnée en le faisant chevalier.

Les ouvrages suivants de Merulo ont été imprimés à Venise : 1° premier livre de madrigaux à cinq voix ; 2° premier livre de chants sacrés, à cinq voix ; 3° second livre de chants à cinq voix ; 4° premier livre de madrigaux à quatre voix ; 5° premier livre de madrigaux à trois voix ; 6° premier livre de motets à six voix ; 7° second livre de motets à six et sept voix, *per concerti et per cantare ;* 8° premier livre de *Toccate d'intavolatura d'organo*, publié à Rome ; 9° second livre de madrigaux à cinq voix ; Venise, 1604 ; 10° second livre de *Toccate d'intavolatura d'organo*, Rome, 1604 ; 11° premier livre de *Ricercari d'intavolatura d'organo ;* Venise, 1605 ; 12° troisième livre de motets à six voix ; 13° second livre de *Ricercari da cantare* à quatre voix ; 14° troisième livre, idem ; 15° deux messes, l'une à huit voix, et l'autre à douze ; 16° *Canzoni alla francese*. Des madrigaux de cet artiste sont répandus dans un grand nombre de recueils publiés en Italie, dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième.

Merulo composa une partie de la musique qui fut exécutée au mariage de François de Médicis, grand-duc de Toscane, avec Bianca Cappello, en 1579. Cette musique n'a pas été imprimée.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

1604.

TOCCATA

pour

L' ORGUE

COMPOSÉE

par

Claudio MERULO.

Organiste de son Altesse le Duc de Parme et de Plaisance.

Tirée du 2e Livre de Toccates de Merulo, imprimé à Rome en 1604.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (1) C.

Un decimo detto quinto Tuono.

Toccata.

FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

JEAN-BAPTISTE CRAMER.

CRAMER (Jean-Baptiste), célèbre pianiste, fils aîné de Guillaume Cramer, virtuose sur le violon, naquit à Manheim le 24 février 1771. Il était fort jeune lorsqu'il accompagna son père en Angleterre. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent de bonne heure et furent cultivées avec soin. Son père lui fit d'abord apprendre à jouer du violon, le destinant à cet instrument; mais le penchant du jeune Cramer le portait vers l'étude du piano. Il saisissait avidement tous les instants où il pouvait en jouer, et montra pour cette étude tant de persévérance, que son père consentit à ce qu'il se livrât à son goût, et lui donna un maître nommé Benser. Après avoir reçu des leçons de ce professeur pendant trois ans, Cramer passa, en 1782, sous la direction de Schrœter. Enfin, dans l'automne de l'année suivante, il devint l'élève de Clementi; mais il ne put profiter de ses conseils que pendant un an, ce grand artiste ayant quitté l'Angleterre en 1784 pour voyager sur le continent. Cramer employa l'année suivante à se familiariser avec les ouvrages des plus grands maîtres, tels que Haendel et Sébastien Bach. A peine avait-il atteint sa treizième année que déjà sa réputation d'habile pianiste commençait à s'étendre: il fut invité à jouer dans plusieurs concerts publics où il étonna les auditeurs par la pureté et le brillant de son exécution. En 1785, il étudia la théorie de son art sous Charles-Frédéric Abel. Ses études terminées, il commença à voyager, à l'âge de dix-sept ans, se faisant entendre dans toutes les grandes villes, et excitant partout la surprise et l'admiration. Il retourna en Angleterre en 1791, et s'y livra à l'enseignement du piano. Déjà il s'était fait connaître comme compositeur par la publication de plusieurs œuvres de sonates. Quelques années après il fit un nouveau voyage, et se rendit à Vienne, où il renouvela sa liaison avec Haydn, qu'il avait connu à Londres, et ensuite il alla en Italie. A son retour en Angleterre, il s'y maria et continua d'y résider, sauf quelques voyages qu'il fit à Paris et dans les Pays-Bas. En 1832 il s'établit à Paris, et y vécut pendant plusieurs années; mais vers 1845, il est retourné à Londres. Il est mort à Kensington, près de cette ville, parvenu à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 16 avril 1858. Cramer jouit à juste titre de la plus belle réputation comme virtuose et comme compositeur pour son instrument. Parmi ses ouvrages, ses *Études* se font remarquer surtout par l'élégance du style et l'intérêt qui y règnent, elles sont éminemment classiques. La collection des œuvres de cet artiste distingué se compose de

cent cinq sonates de piano, divisées en quarante-trois œuvres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 59, 62 et 63; sept concertos avec orchestre, œuvres 10, 16, 26, 37, 46, 51 et 56; trois duos à quatre mains, œuvres 24, 34 et 50; deux duos pour piano et harpe, œuvres 45 et 52; un grand quintette pour piano, violon, alto, basse et contre-basse, œuvre 61; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, œuvre 28; deux œuvres de nocturnes, 32 et 54; deux suites d'études, œuvres 30 et 40; et une multitude de morceaux détachés, rondos, fantaisies, marches, valses, airs variés et bagatelles. Comme virtuose, cet artiste était surtout remarquable par la manière dont il jouait l'adagio et par l'art de nuancer la qualité du son qu'il tirait de l'instrument. Rien ne peut donner une idée de la délicatesse de son jeu; sa manière était toute particulière et ne ressemblait à celle d'aucun autre grand pianiste. Dans ses dernières années d'activité, il multiplia ses productions; mais ses derniers ouvrages sont en général inférieurs à ceux de sa jeunesse. En 1846, il a publié une grande méthode pratique de piano, divisée en cinq parties.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

TROIS SONATES

pour le

CLAVECIN ou le PIANO-FORTE

COMPOSÉES

par

JEAN-BAPTISTE CRAMER.

Tirées des Œuvres 6 et 8.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (6) D.

Allegro moderato sempre legato.

Sonata I.

pp

f

f

f

p

cresc.

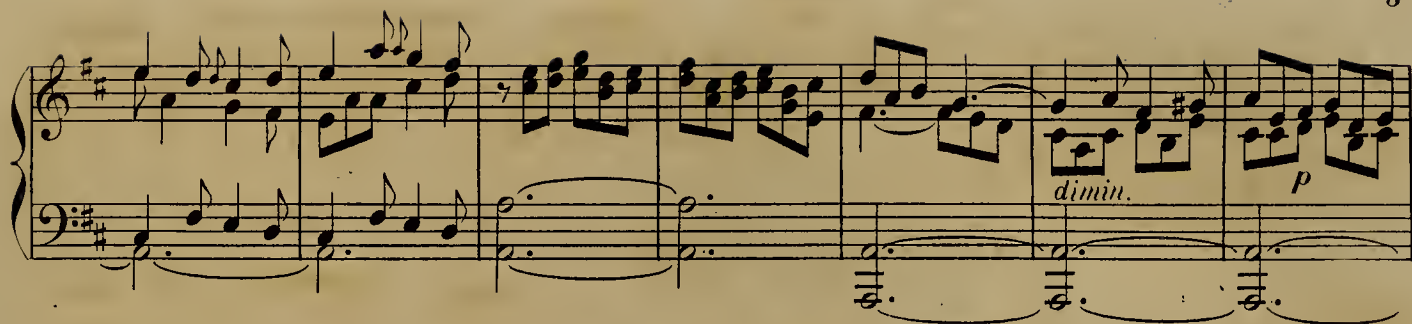
p

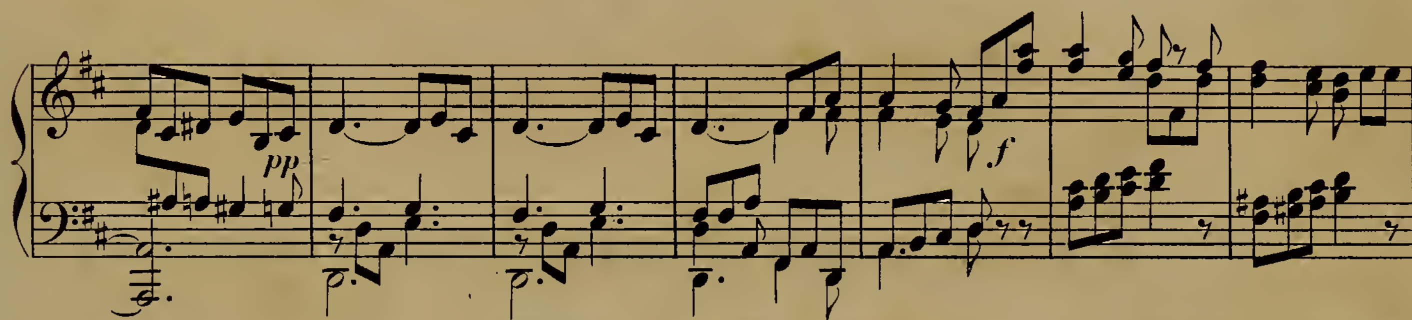
tr
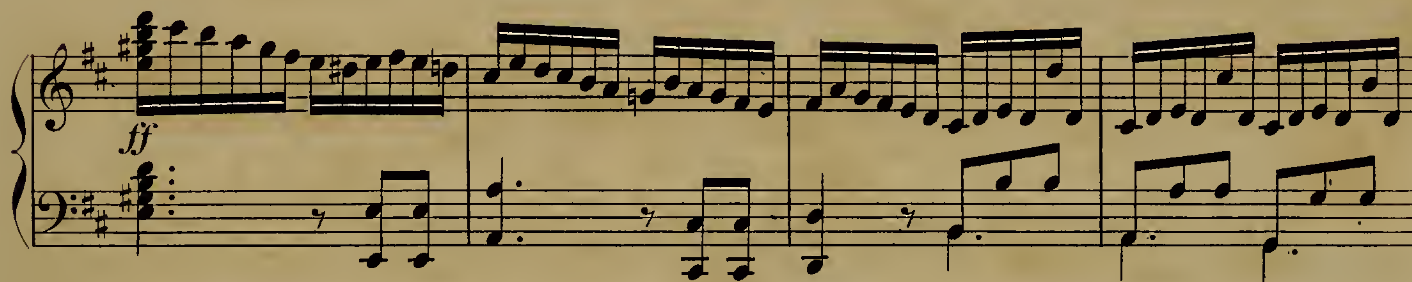
tr
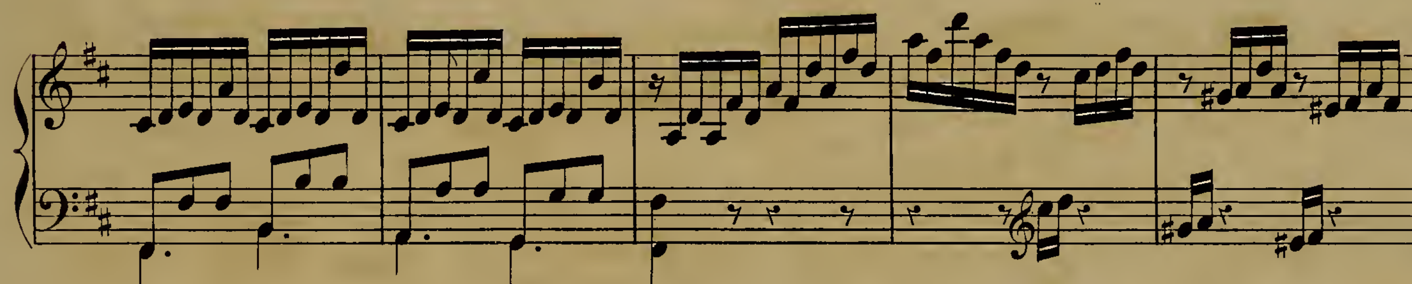
pp
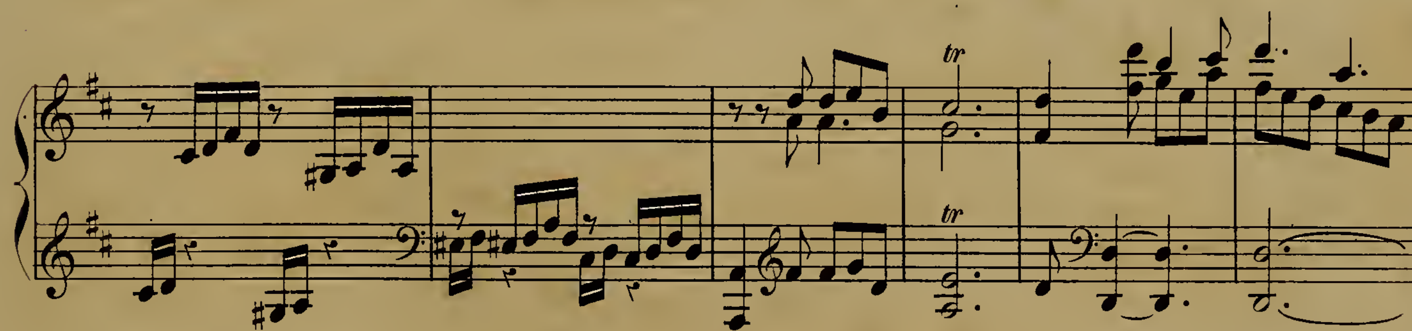
f
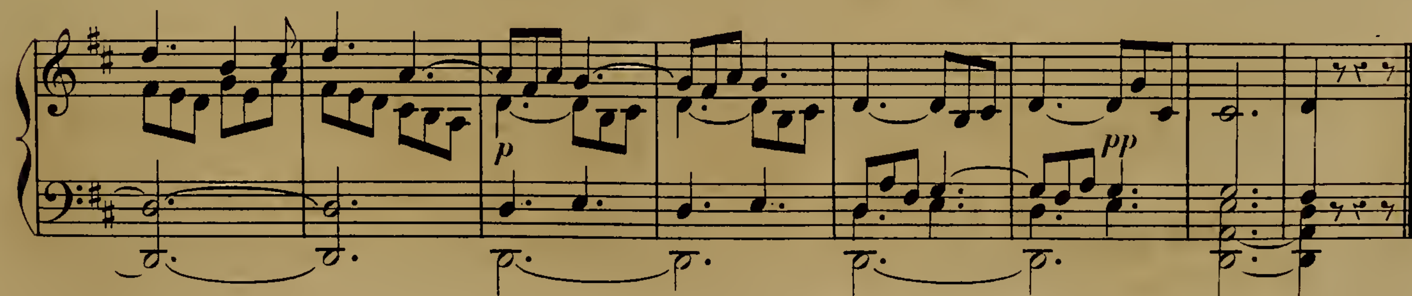

dimin.
p


pp
f


ff




tr
tr


p
pp

Poco Andante.

f *p* *dimin.* *cresc.* *ff*
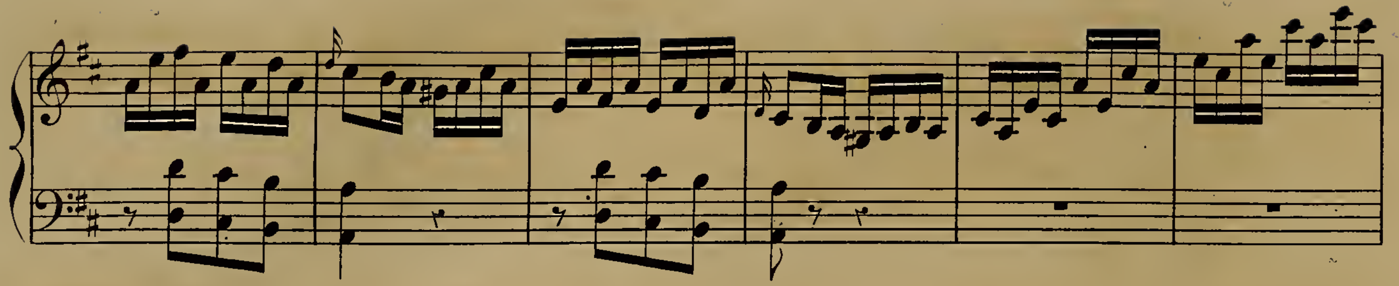
Fin.
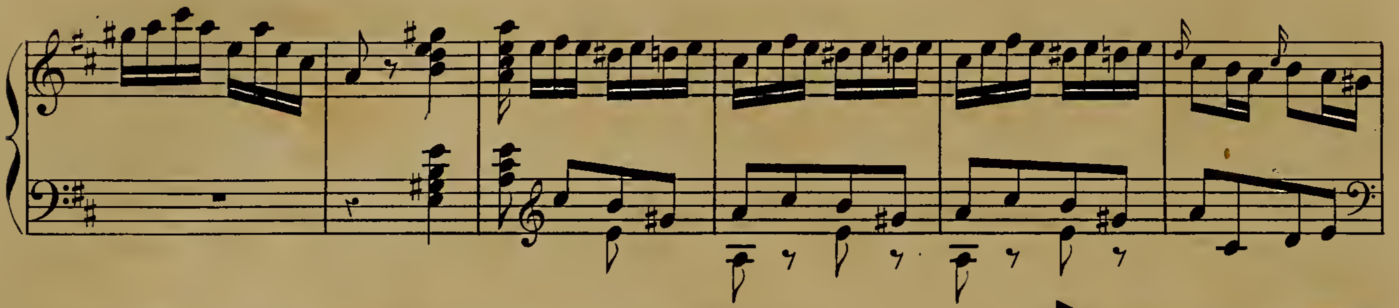
il basso sempre legato.

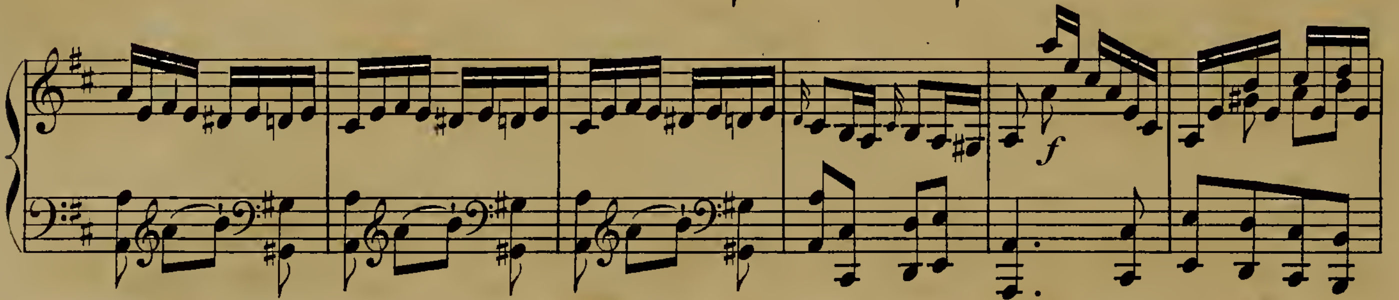
1ª 2ª
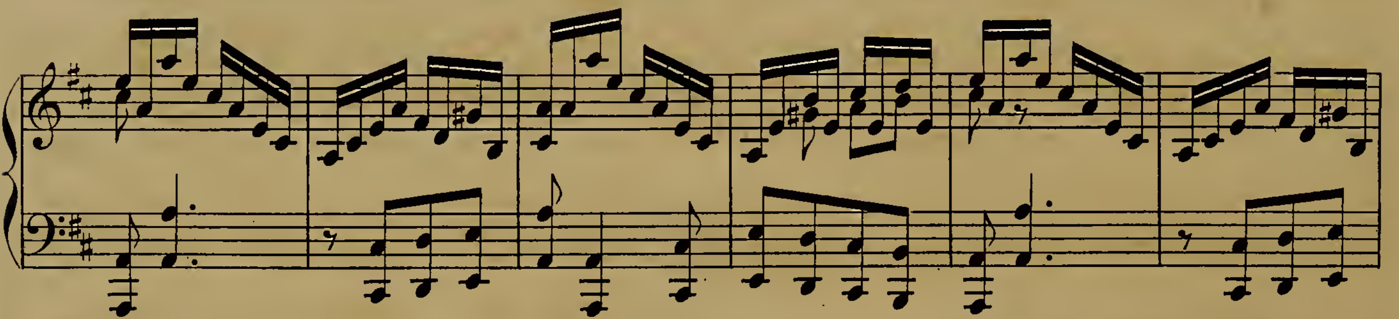
pp D.C.
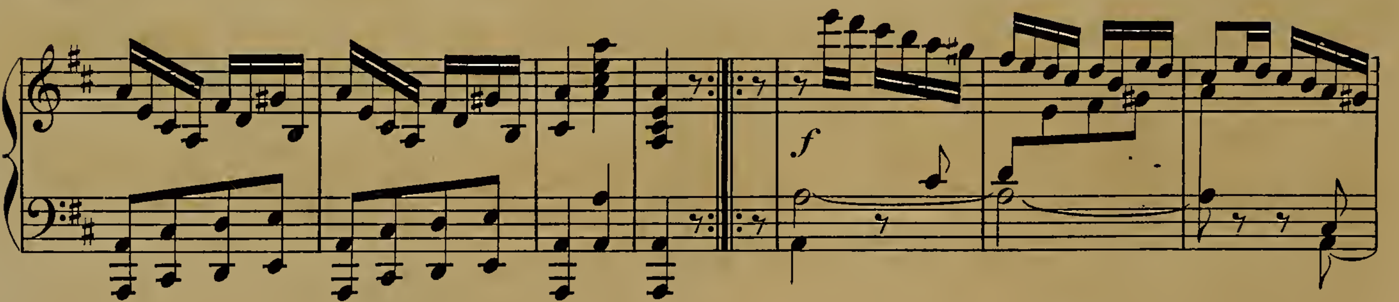
Presto.

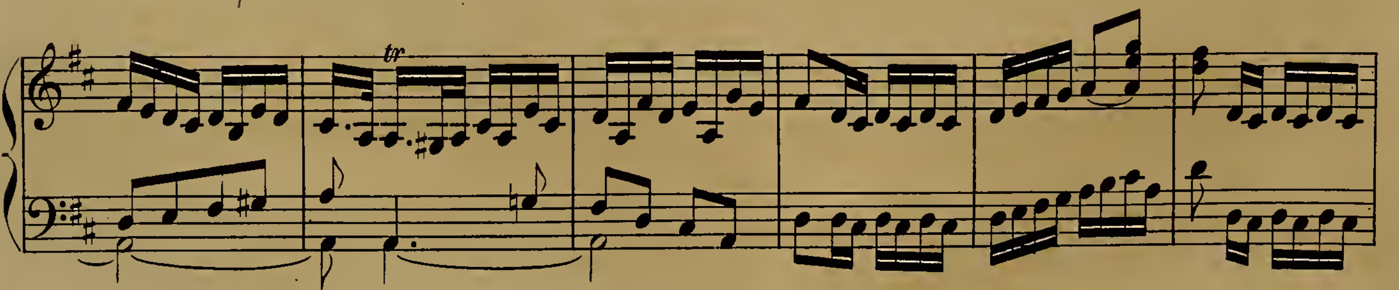





f




f


tr

p

f

p

Allegro moderato.

Sonata II.

f *p* *f* *p* *cresc.* *mf*

tr tr tr tr

p

3 3 3 3 3 3 3 3

dimin.

f p

tr tr tr tr

p

3 3 3 3 3 3 3 3

dimin.

f p

mf

ff *p*

cresc. *f*

p *ff*

p

dimin. *pp*

dimin.

p

dimin.

Adagio.

mf

p

f *p* *f*

mf

p

p

pp

Rondeau.

p *f* *ff* *p* *f* *f* tr

f

p

f

tr tr
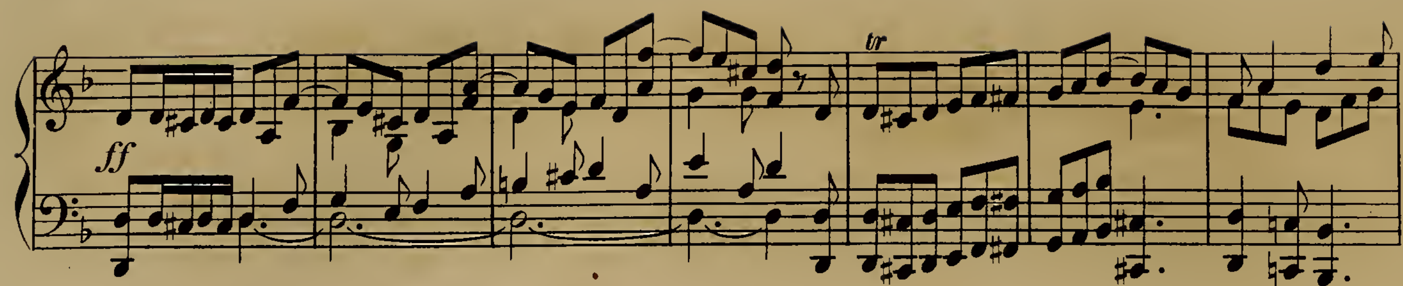
tr tr
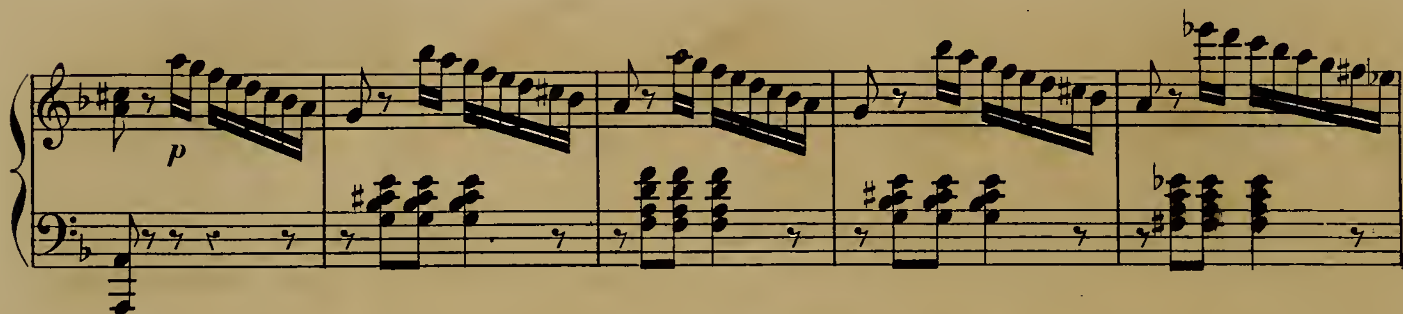
p
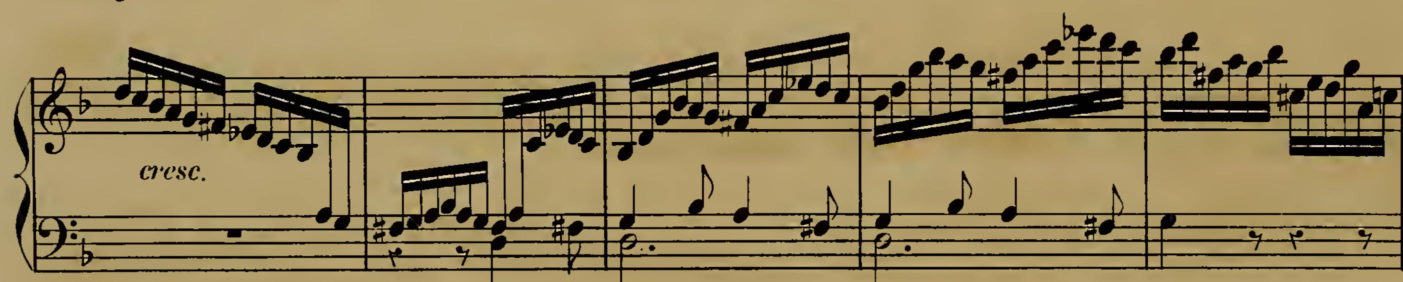
f
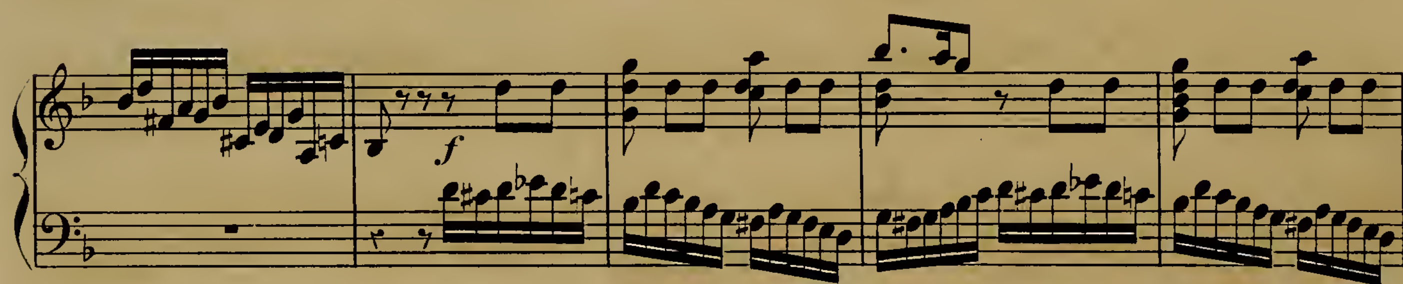
p
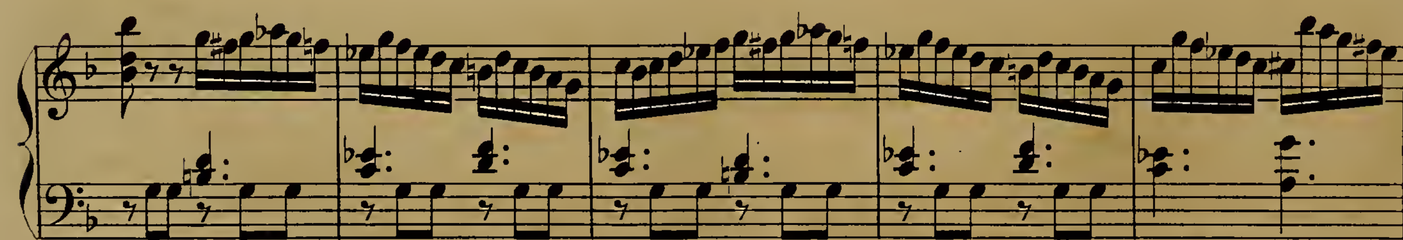
f
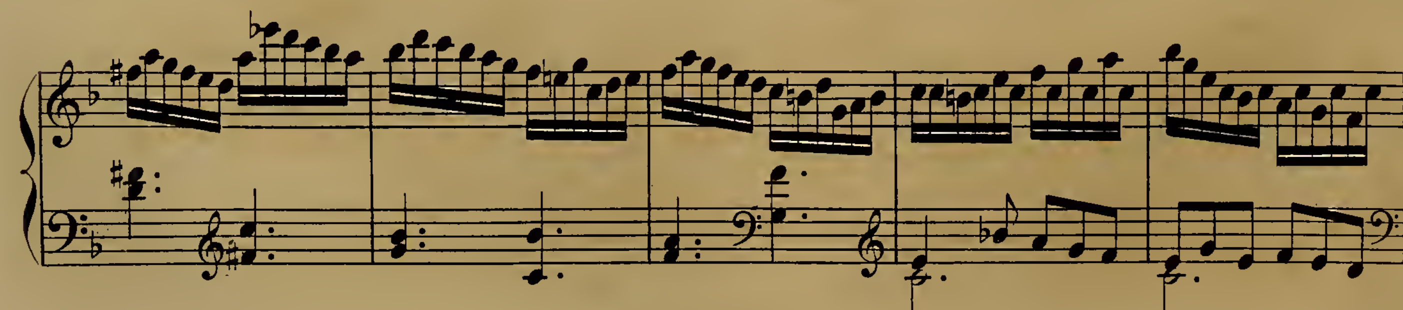

ff
tr
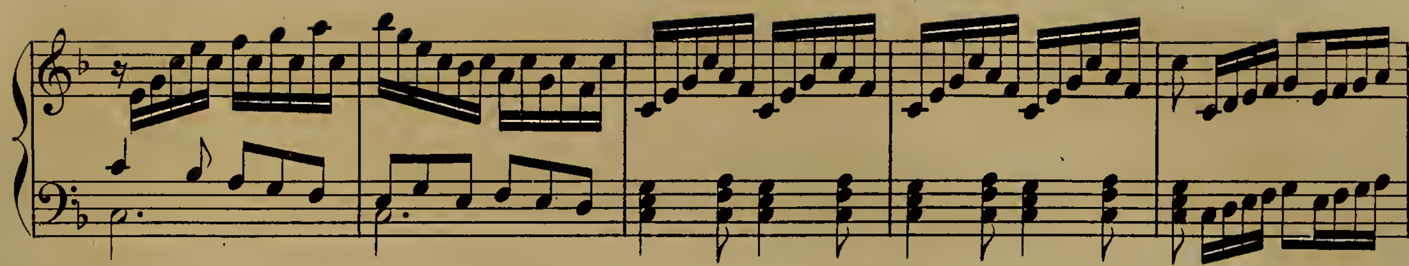

p
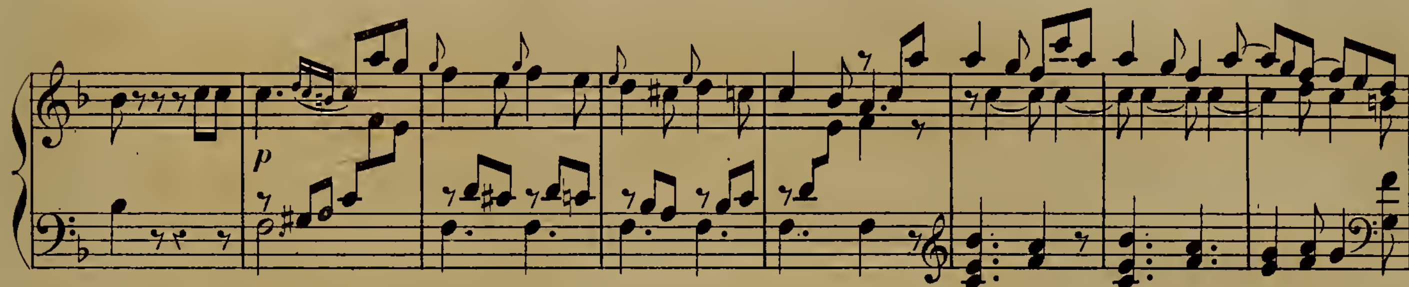

cresc.
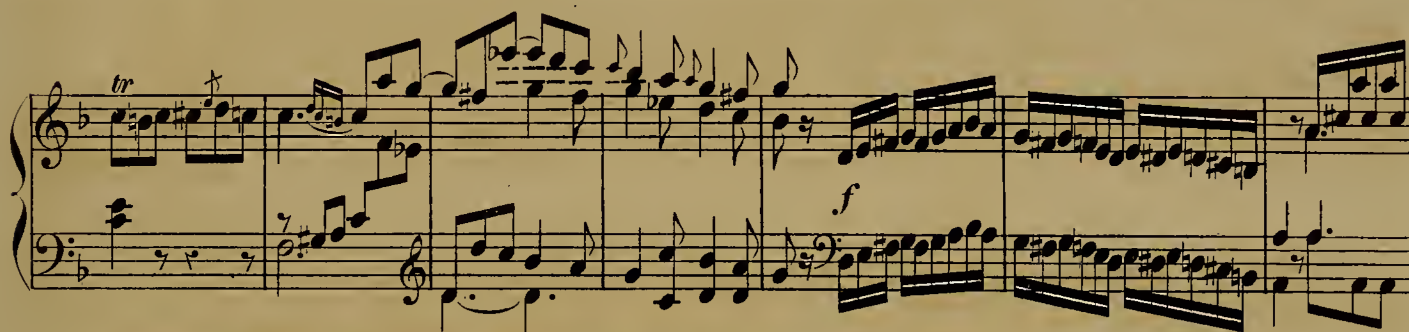

f
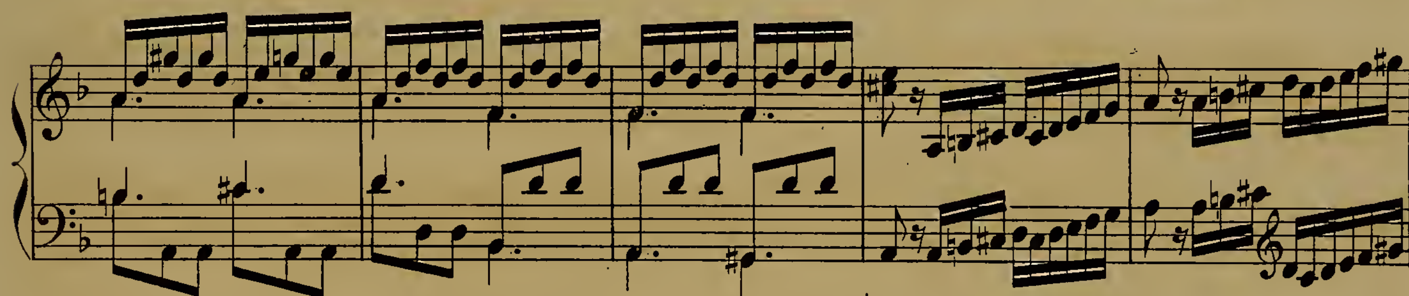


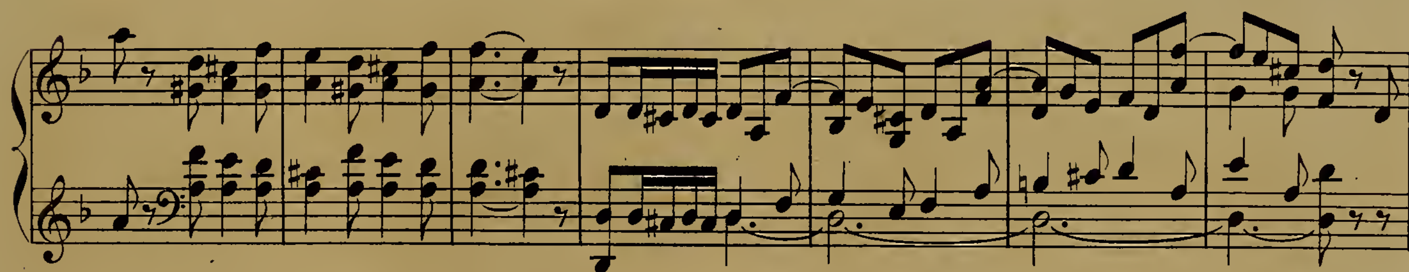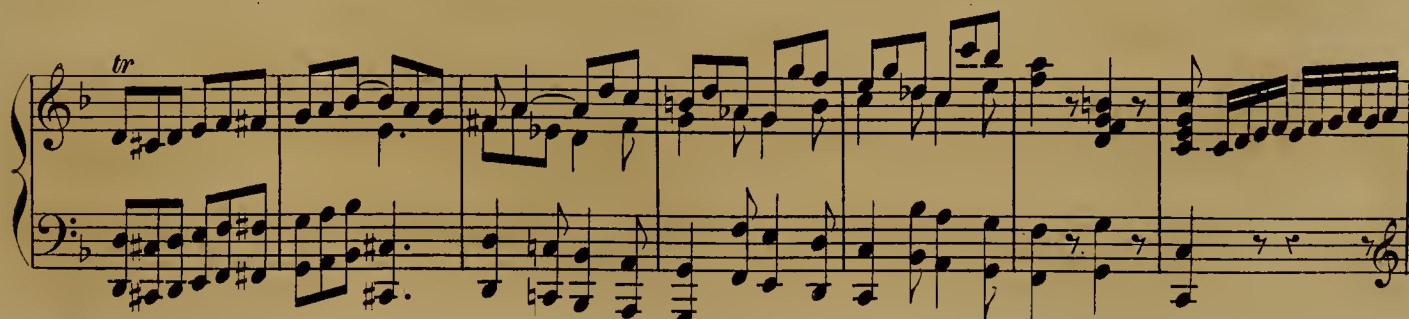





p


tr
f






tr

Œuv. 8, No 2.

Allegro con spirito.

Sonata III.

legato.

p

sf

sf

sf

p

sf

p

sf

sf

dim.

p

ff

f

sf

sf

sf sf sf

f p f p f p

p f sf sf sf p

slentando. f sf

sf

p

tr

sf

tr

con espress.

tr

slentando.

mf

sf

sf

pp

f *p* *sf* *sf* *p* *sf* *pp* *f*

Adagio con espressione.

pp

ff

sf

sf

pp

ff

sf

sf

ff
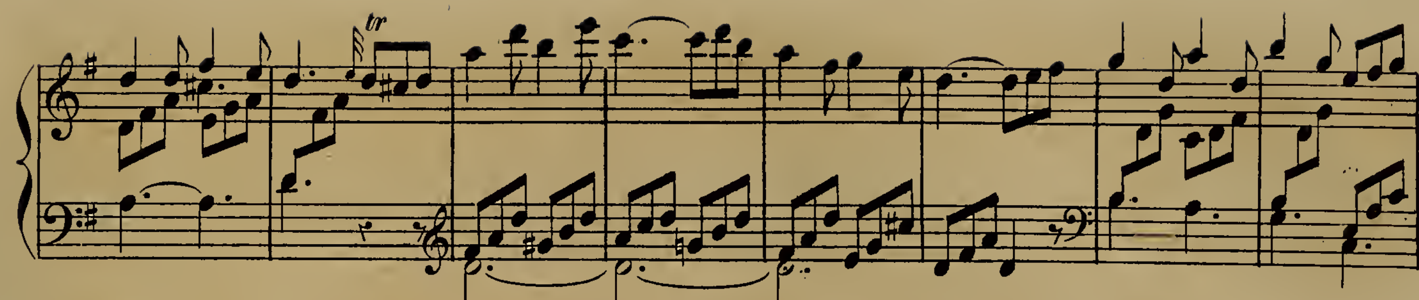
sf
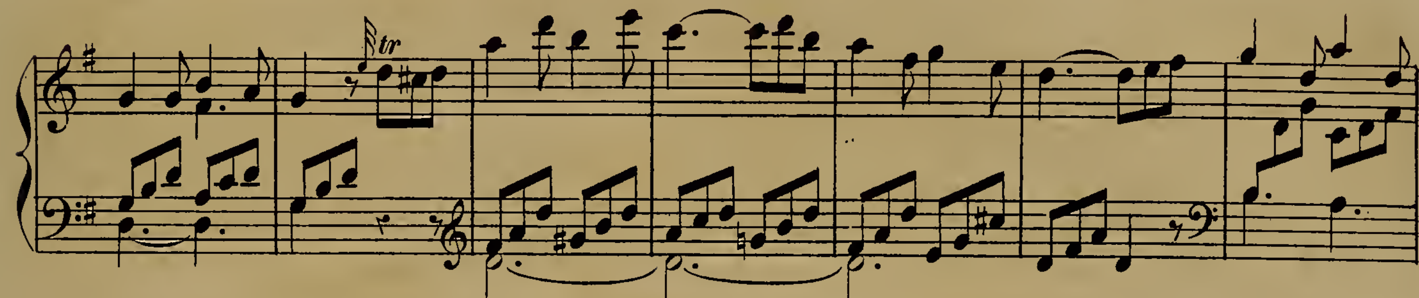
pp

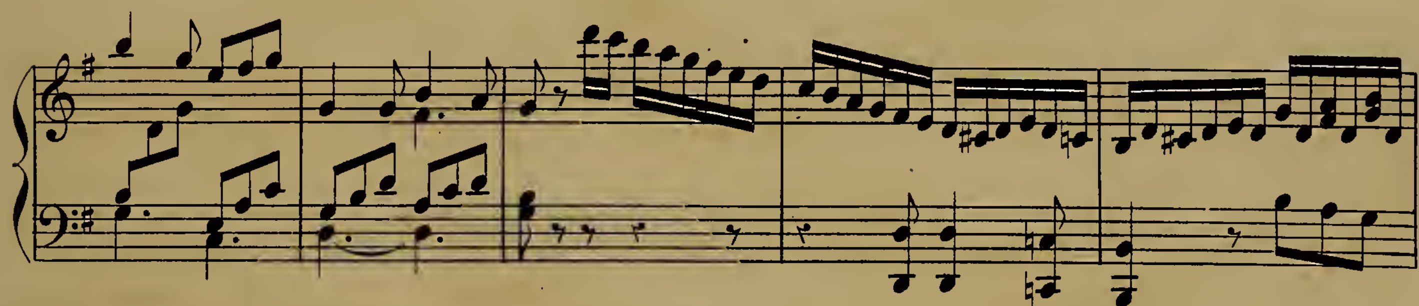
Rondo
Allegretto.
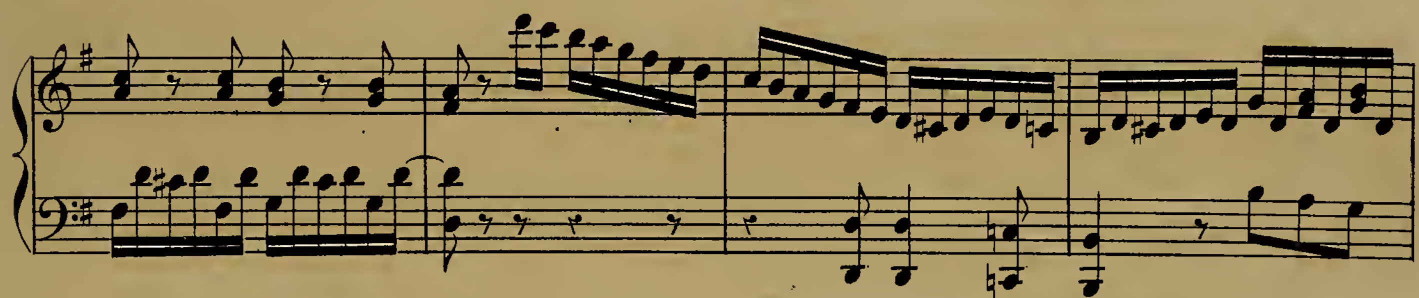
tr
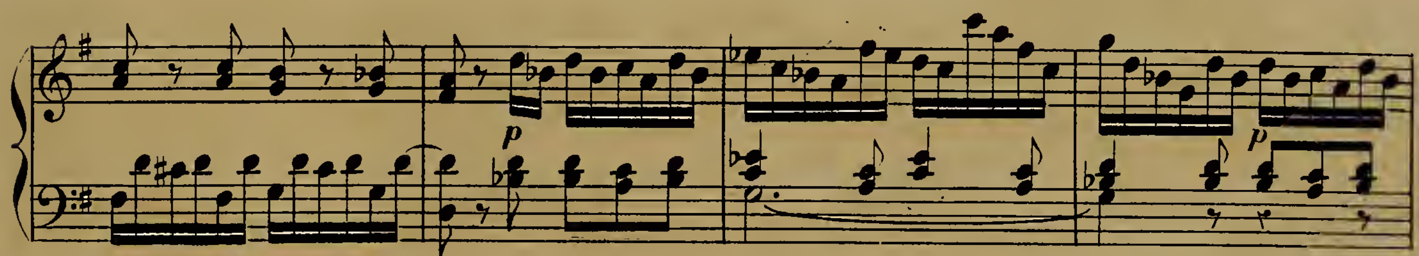
tr
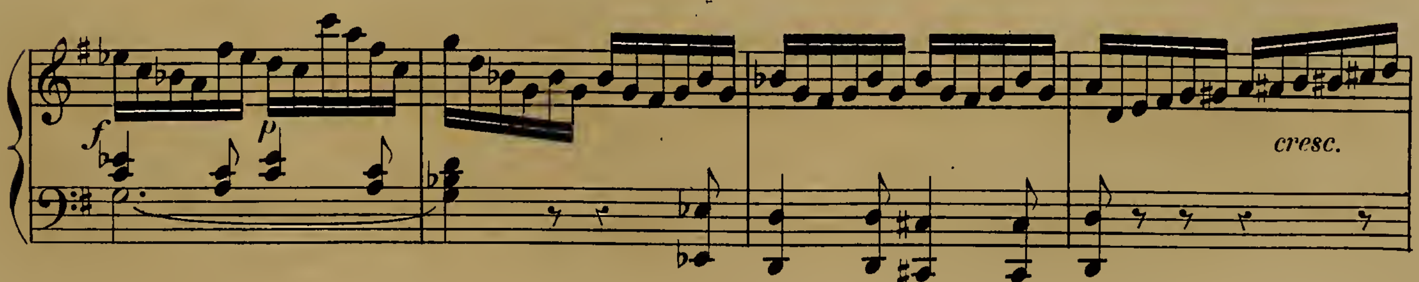

tr
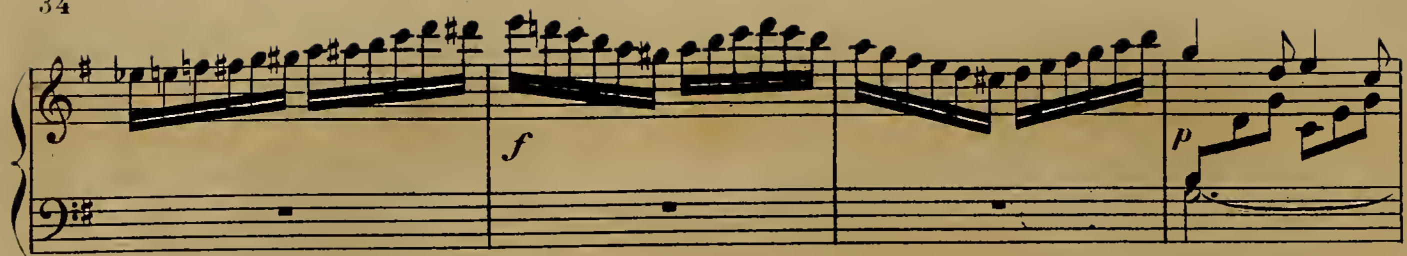

tr
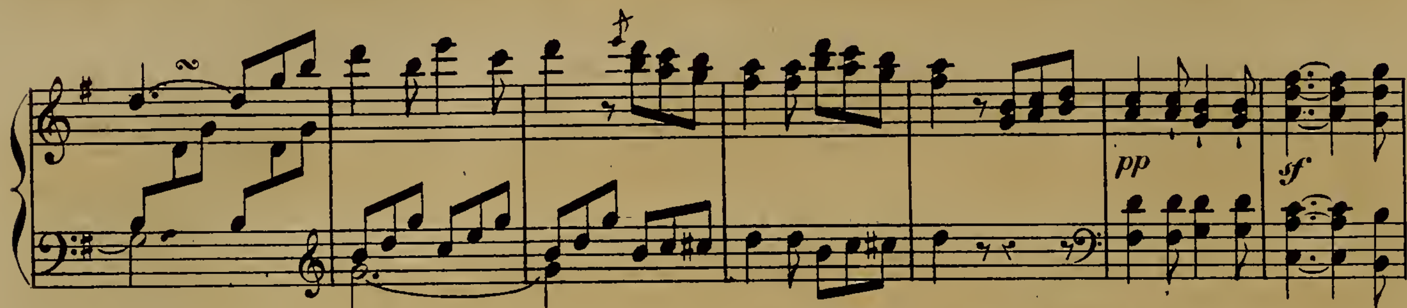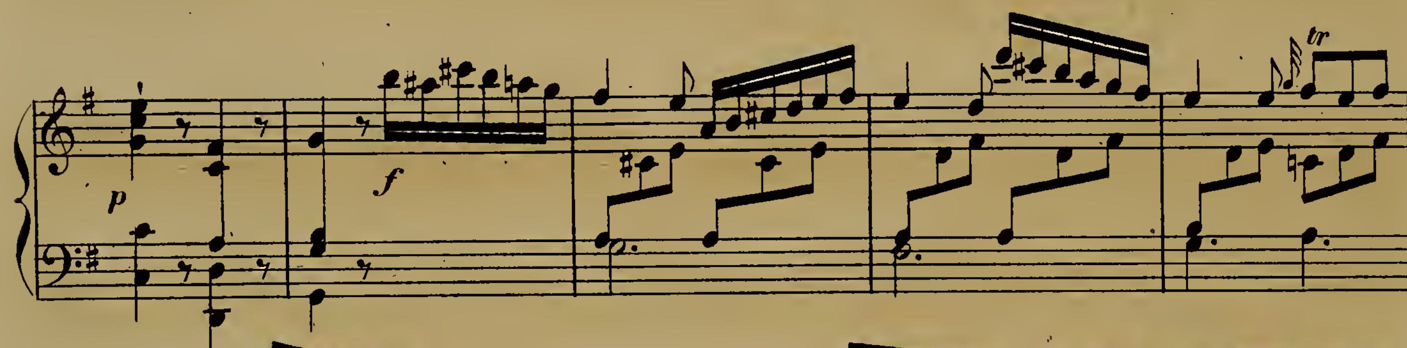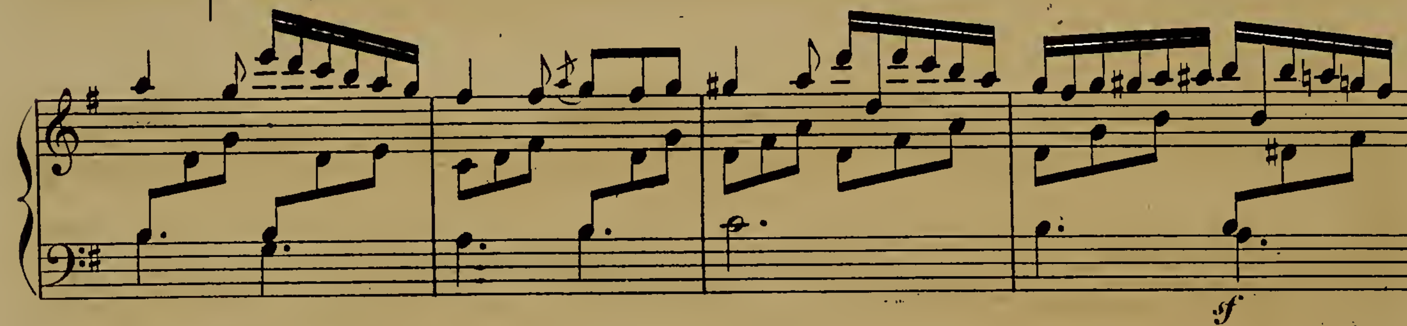





p
p
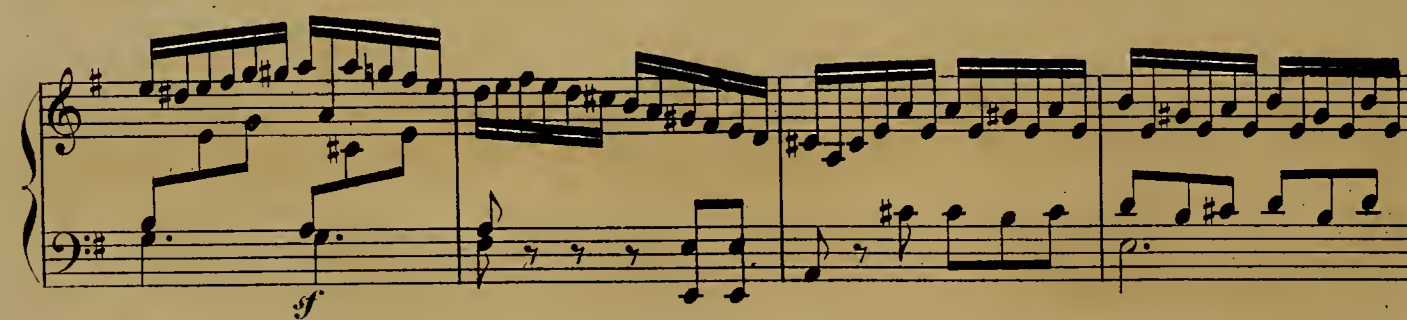

f
p
cresc.
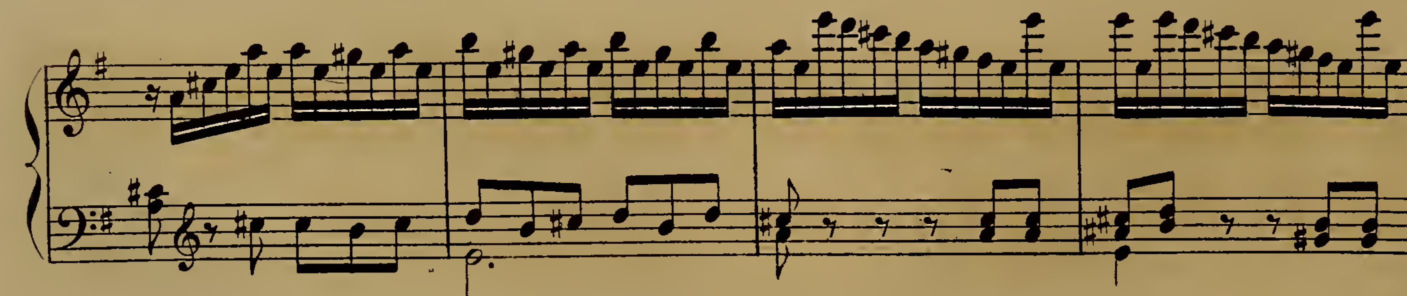

f
p


pp
sf


p
f
tr


sf


sf



ff

ff

sf sf sf
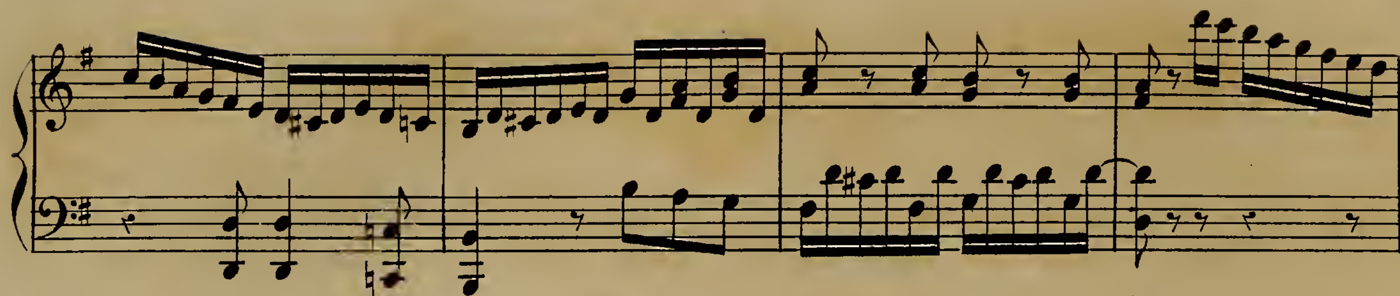
sf
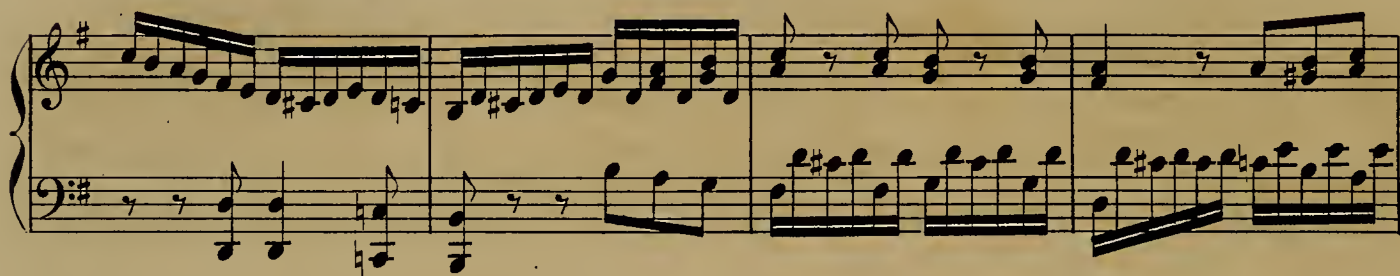
sf sf
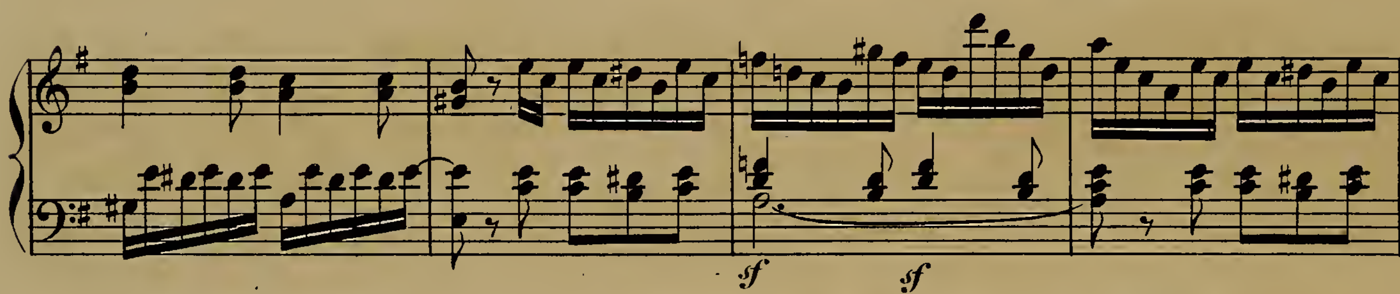
pp cresc.
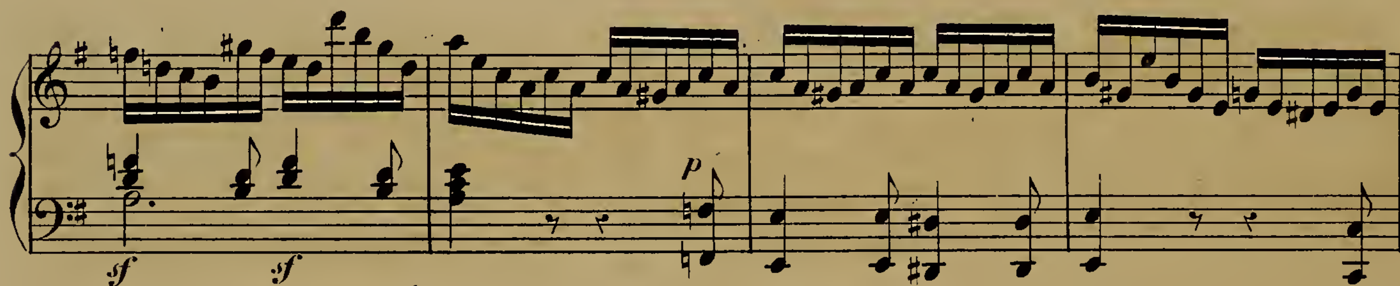
f ff
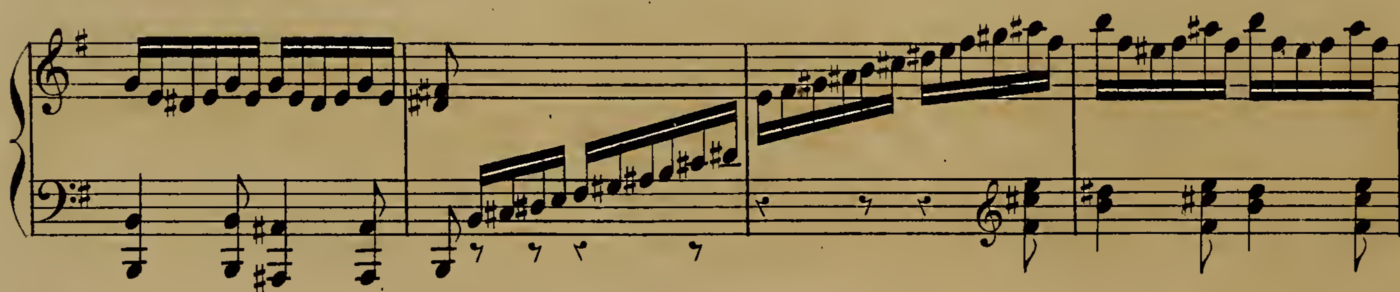
slentando.
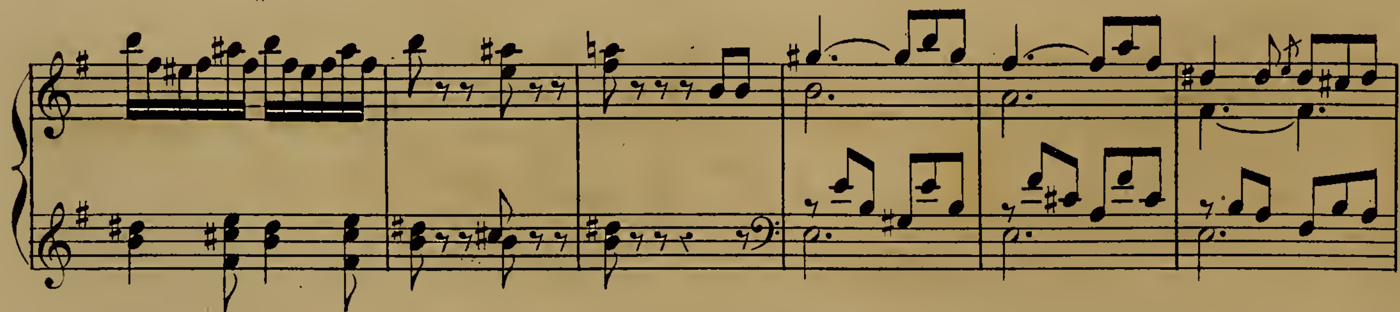





sf
sf
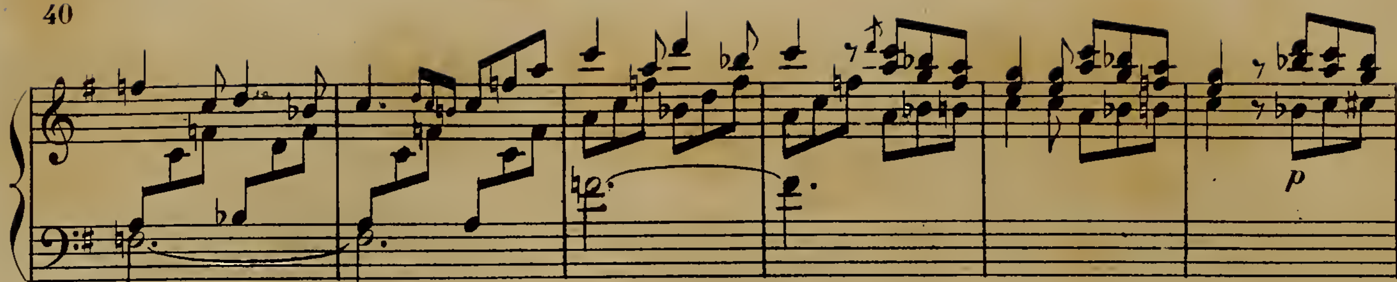

p
sf
sf
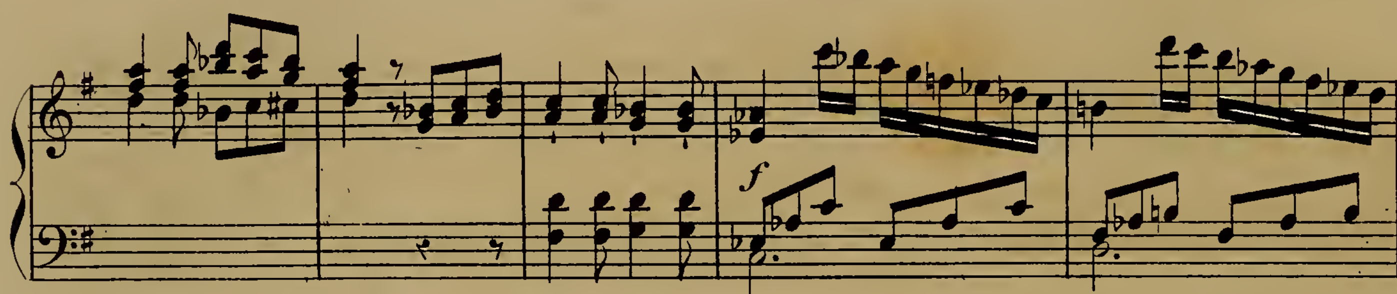


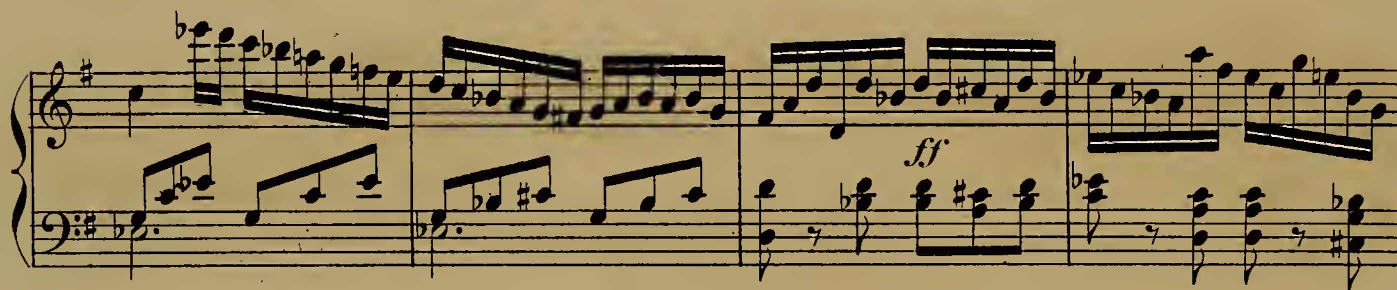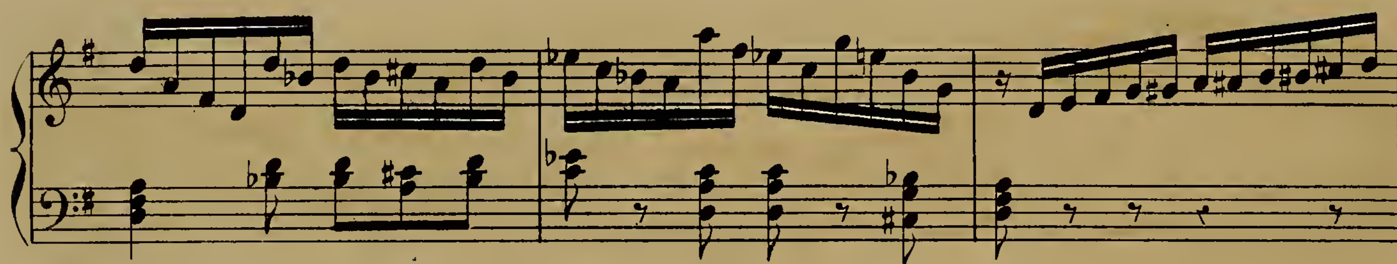


sf sf sf
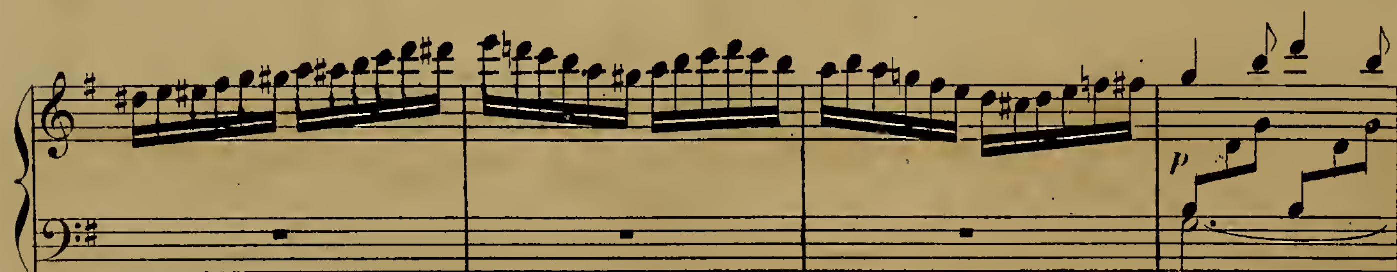
pp
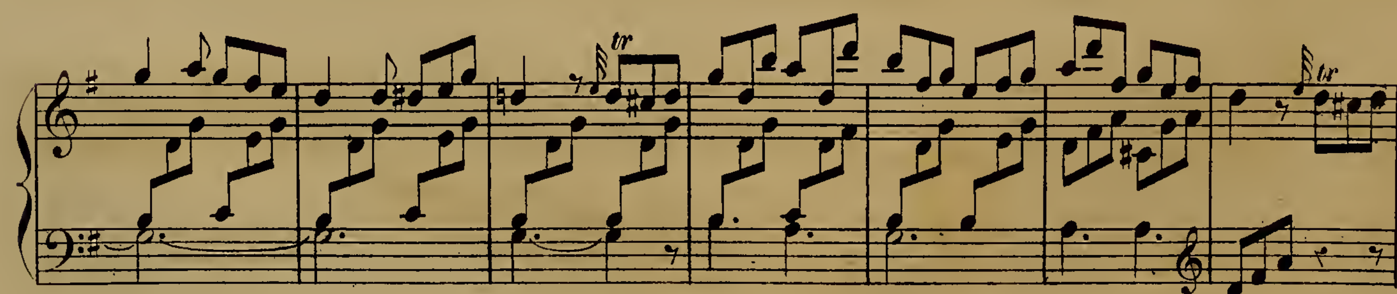

p


f


ff




p


tr
tr

tr

f

f

pp

f

ROMANCE

pour le

CLAVECIN ou le PIANO-FORTE

DÉDIÉE

à Madame LEFÈVRE

par

W. AMÉDÉE MOZART.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC,—PARIS, 1872.

T. d. P. (5) D 5.

Romance.

tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr tr

FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

DANIEL STEIBELT.

STEIBELT (Daniel), fils d'un facteur de pianos de Berlin, naquit dans cette ville vers 1764 ou 1765. Dès ses premières années, il montra tant d'aptitude pour la musique, que le roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, alors prince royal, s'intéressa à son sort, et lui donna Kirnberger pour maître de clavecin et de composition. Mais Steibelt n'était pas né pour régler son talent d'après les conseils d'un maître ; il ne fut élève que de lui-même, comme exécutant et comme compositeur. Tous les journaux de musique et les écrits du temps gardent le silence sur sa jeunesse et sur ses premiers succès : les événements de sa vie sont même moins connus en Allemagne qu'en France. Steibelt était à Munich en 1788 et y publia les quatre premiers œuvres de ses sonates pour piano et violon. Dans l'année suivante, il donna des concerts dans plusieurs villes de la Saxe et du Hanovre, puis il alla à Manheim, et arriva à Paris au commencement de 1790. L'éditeur Boyer accueillit le jeune virtuose, le logea dans sa maison et lui procura de puissants protecteurs à la cour. Steibelt reconnut assez mal ses services, car il lui vendit comme des ouvrages nouveaux ses œuvres de sonates 1 et 2, dont il avait fait des trios, en y ajoutant une partie de violoncelle non obligée. La supercherie fut découverte peu de temps après, et Steibelt ne put assoupir cette méchante affaire qu'en donnant à Boyer ses deux premiers concertos pour indemnité. Des faits semblables se sont reproduits plusieurs fois dans sa carrière.

L'arrivée de Steibelt à Paris fit sensation ; à cette époque, Hermann y était considéré comme le pianiste le plus habile : une lutte s'établit entre les deux virtuoses ; mais les qualités du génie, qui brillaient dans la musique de Steibelt, lui donnèrent bientôt l'avantage sur son rival, malgré la protection que la reine accordait à celui-ci, et l'éloignement que Steibelt inspirait pour sa personne, par son arrogance habituelle et par les vices de son éducation. Sa musique eut beaucoup de vogue, bien qu'on la trouvât alors difficile : son succès balança, près des amateurs d'une certaine force, le succès populaire de la musique de Pleyel. Le vicomte de Ségur avait écrit pour l'Opéra le livret de *Roméo et Juliette*, et lui avait confié cet ouvrage pour en composer la musique ; mais la partition de Steibelt fut refusée à l'Académie royale de musique, en 1792. Piqués de ce refus, les auteurs supprimèrent le récitatif, le remplacèrent par un dialogue en prose, et firent représenter leur pièce au théâtre Feydeau, qui jouissait alors de la vogue. Secondés par le talent admirable de Mme Scio, ils

obtinrent par cet opéra, en 1793, un des plus beaux et des plus légitimes succès qu'il y ait eu à la scène française. Bien que la musique de Steibelt fut mal écrite pour les voix et qu'on y trouvât des longueurs qui refroidissent l'action, l'originalité des formes, le charme de la mélodie, et même la vigueur du sentiment dramatique en quelques situations, ont fait à juste titre considérer sa partition comme une des meilleures productions de son époque, et ont placé son auteur à un rang élevé parmi les musiciens. Le succès de cet ouvrage mit Steibelt à la mode sous le gouvernement du Directoire, et bientôt il compta parmi ses élèves les femmes les plus distinguées de ce temps. Recherché malgré ses fantasques boutades et le peu d'aménité de son caractère, il aurait pu dès lors prendre une position honorable et travailler aussi utilement à sa fortune qu'à sa réputation ; mais de graves erreurs l'obligèrent à s'éloigner de Paris en 1798. Il se rendit d'abord à Londres par la Hollande, y donna des concerts et s'y maria avec une jeune Anglaise fort jolie ; puis il alla à Hambourg, et y donna de brillants concerts ; enfin il visita Dresde, Prague, Berlin, sa ville natale, et Vienne, où il entra en lutte avec Beethoven. D'abord, il parut avoir l'avantage dans l'opinion d'un certain monde d'amateurs ; mais il fut vaincu par le génie du grand homme. Partout les opinions se partagèrent sur son talent : s'il eut d'ardents admirateurs, il eut aussi beaucoup de détracteurs. Ceux-ci lui reprochaient l'usage immodéré qu'il faisait du *tremolo ;* l'inégalité de son jeu et la faiblesse de sa main gauche étaient aussi les sujets de beaucoup de critiques. C'est dans ces voyages qu'il fit entendre pour la première fois des fantaisies avec variations, genre de musique dont il avait inventé la forme, et dont on a tant abusé depuis. Il joua aussi dans les concerts à Prague, à Berlin et à Vienne, des rondos brillants et des bacchanales, avec accompagnement de tambourin exécuté par sa femme, formes musicales imaginées par lui, et dont la première lui a survécu.

Dans l'automne de 1800, Steibelt revint à Paris ; il y écrivit la musique du ballet : *le Retour de Zéphire*, qui fut représenté à l'Opéra en 1802. Il retourna ensuite à Londres, où il donna deux concerts brillants ; mais son caractère peu sociable ne plut pas à la haute société anglaise, qui ne lui prêta pas d'appui ; de là vient qu'il ne put se plaire en Angleterre, et n'y fit pas de longs séjours. Pendant celui-ci, il composa la musique des ballets de la *Belle Laitière* et du *Jugement de Pâris*, qui furent représentés avec grand succès au théâtre du roi. Il publia aussi dans le même temps, à Londres, un très-grand nombre de bagatelles pour le piano, que le besoin d'argent l'obligeait d'écrire à la hâte, et qui nuisirent beaucoup à sa réputation. Au commencement de 1805, Steibelt revint à Paris, et y fit graver plusieurs fantaisies, des caprices, des rondeaux, des études, et sa méthode avec six sonates et de grands exercices : ce dernier ouvrage, mal rédigé, n'eut pas de succès. Au commencement de 1806, il donna, à l'Opéra la *Fête de Mars*, intermède pour le retour de Napoléon, après la campagne d'Austerlitz. Il se remit aussitôt à la composition de la *Princesse de Babylone*, grand opéra en trois actes, reçu depuis plusieurs années à l'Académie impériale de musique. Cet ouvrage allait y être représenté, lorsque Steibelt partit subitement pour la Russie, au mois d'octobre 1808. Dans sa route, il donna des concerts à Francfort, à Leipzig, à Breslau et à Varsovie. Arrivé à Saint-Pétersbourg, il y obtint la place de directeur de musique de l'Opéra français, en remplacement de Boieldieu. C'est pour ce théâtre qu'il écrivit *Cendrillon* en trois actes, *Sargines* en trois actes, et qu'il refit son ancienne partition de *Roméo et Juliette.* Il y fit aussi représenter la *Princesse de Babylone.* On n'a gravé de ces ouvrages que quelques airs avec piano : les partitions paraissent en être perdues. Steibelt travaillait à son dernier ouvrage (*le Jugement de Midas*), lorsqu'il mourut à Pétersbourg, le 20 septembre 1823, avant d'avoir achevé cette partition. Sa mort laissait sa famille sans ressources ; mais son protecteur, le comte Milarodowitsch la tira de cette fâcheuse position en donnant à son bénéfice un concert par souscription, qui produisit quarante mille roubles.

A voir le dédain qu'on affecte maintenant pour la musique de Steibelt, on ne se douterait guère du succès prodigieux qu'elle eut pendant vingt ans ; succès mérité par le génie qui brille à chaque page. A la vérité, de

grands défauts s'y font remarquer. Le style en est diffus; on y trouve des répétitions fastidieuses; les traits ont en général la même physionomie, et le doigter en est très-défectueux; mais la passion, la fantaisie, l'individualité s'y montrent à chaque instant. Le début des pièces a toujours de la fougue, du charme ou de la majesté; ses chants ont quelque chose de tendre ou d'élégant; si la liaison manque dans les idées, du moins celles-ci sont abondantes. Au résumé, la musique de Steibelt pèche presque toujours par le plan et ressemble trop à l'improvisation; mais on y sent partout l'homme inspiré.

Comme exécutant, Steibelt méritait une part égale de reproches et d'éloges. Dépourvu de toute instruction méthodique concernant le mécanisme du piano, et n'ayant eu d'autre maître que lui-même, il s'était fait un doigter fort incorrect. L'art d'attaquer la touche par divers procédés pour modifier le son lui était peu connu, parce que les instruments de son temps, légers et brillants, mais maigres et secs, se prêtaient peu à ces transformations de la sonorité; néanmoins, il possédait à un haut degré l'art d'émouvoir et d'entraîner un auditoire. Tout était chez lui d'instinct, d'inspiration; aussi n'était-il pas supportable lorsqu'il était mal disposé; mais dès qu'il se sentait en verve, nul n'avait plus que lui le talent d'intéresser pendant des heures entières.

On a gravé de Steibelt : 1° ouverture en symphonie; 2° idem. *de la Laitière;* 3° valses pour orchestre; 4° quatuors pour deux violons alto et basse, op. 17 et 49; 5° six concertos pour le piano et un grand concerto militaire avec deux orchestres; 6° deux quintettes pour piano et instruments à cordes, op. 28; 7° un quatuor, idem. op. 51; 8° un trio pour piano, flûte et violoncelle, op. 31; 9° sonates en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 37, 48, 65; 10° sonates pour piano et violon, op. 1, 2, 4, 11, 26, 27, 30, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 56, 68, 70, 71, 73, 74, 79, 80, 81, 83, 84; ces œuvres forment ensemble soixante-cinq sonates; 11° duos pour piano et harpe, n°s 1, 2, 3; 12° sonates pour piano seul, op. 6, 7, 9, 15, 16, 23, 24, 25, 37, 41, 49, 59, 61, 62, 63, 64, 66, 75, 76, 77 (faciles), 82, 85 : ces sonates sont au nombre de quarante-six; 13° préludes, divertissements, rondeaux; 14° études et exercices; liv. I, II, III, IV, V, tirés de la méthode; 15° vingt pots-pourris, environ quarante fantaisies sur des airs d'opéras et autres, un grand nombre d'airs variés; plusieurs cahiers de valses, de bacchanales avec tambourin, de marches; 16° romances d'Estelle avec piano. Dix ou douze éditions de la plupart de ces ouvrages ont été publiées en France, en Allemagne et en Angleterre.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

GRANDE SONATE

pour le

PIANO-FORTE

Dédiée à

Mademoiselle Clémentine d' EPREMESNIL

par

DANIEL STEIBELT.

Œuv. 64. Prix:

PUBLIÉ PAR L. FARRENC,—PARIS, 1872.

T. d. P. (6) E.

Cantabile.

Sonata.

p con espressione.

Ped.

Ped. Ped. rinf. Ped.

cresc. f sf rinf. dimin.

3 pp Ped.

sf f p Ped.

sf f Ped.

cresc. *sf* *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *rinf.* *rinf.* Ped. Ped. *ritard.*

p Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. *tr* *f* *sf*

sf *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *cresc.*

dimin. Ped. *sf* *pp*

dim. *con espress.*

Ped.

rinf. rinf.

Ped. Ped.

Ped. Ped.

sf f

p

Ped. cresc.

sf

legato.

Ped.

8

8

1ª

dimin.

2ª

rinf.

Ped.

cresc.

sempre cresc.

p

* cresc.

sf sf sf sf

sf

sf

sf

sf sf

sf dimin.

a tempo.

ritard. smorz.

p Ped.

rinf.

sf

pp

Ped.

sf

Ped.

sf

cresc.

Ped.

rinf.

rinf.

con espress.

Ped.

rinf.

rinf.

Ped.

rinf.

Ped. Ped.

Ped.

Ped. Ped.

dimin.

Ped.

Ped.

*

cresc.

sf

sf

ritardando.

sf

sf

Cadenza adagio.

con espress.

Ped. ✳ Ped. ✳ Ped. ✳

Ped. ✳ Ped.

Allegro.

✳ *sf* *sf* *f*
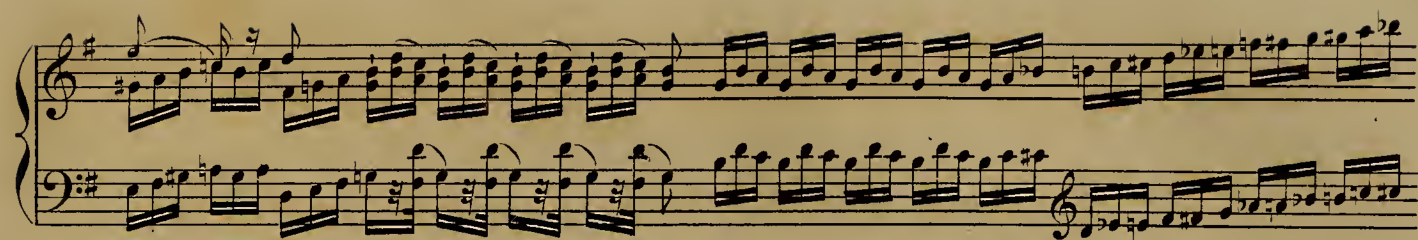
sf *sf*

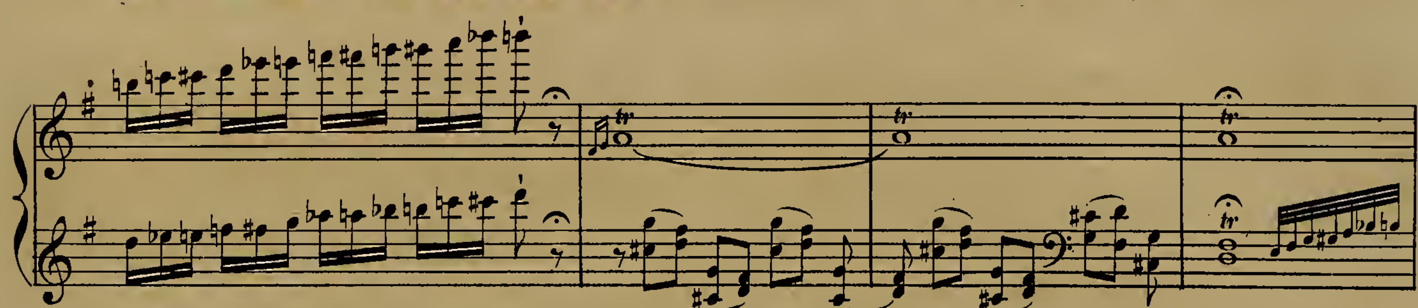
sf *ff*
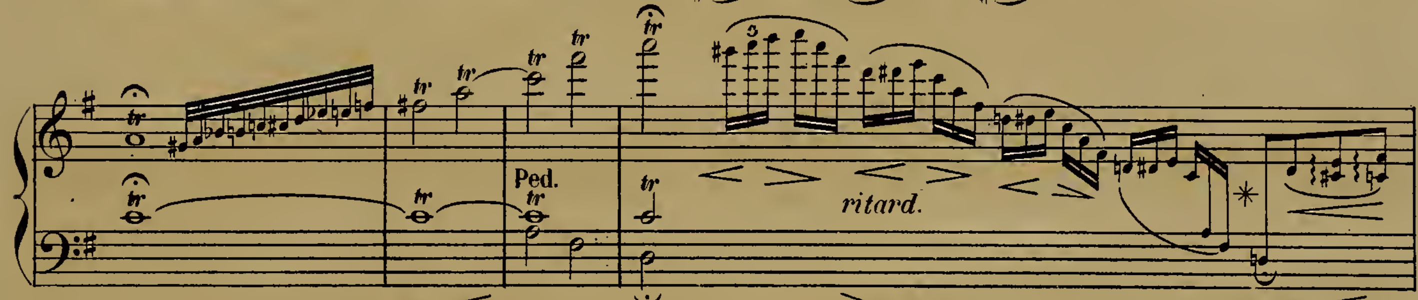
dimin.
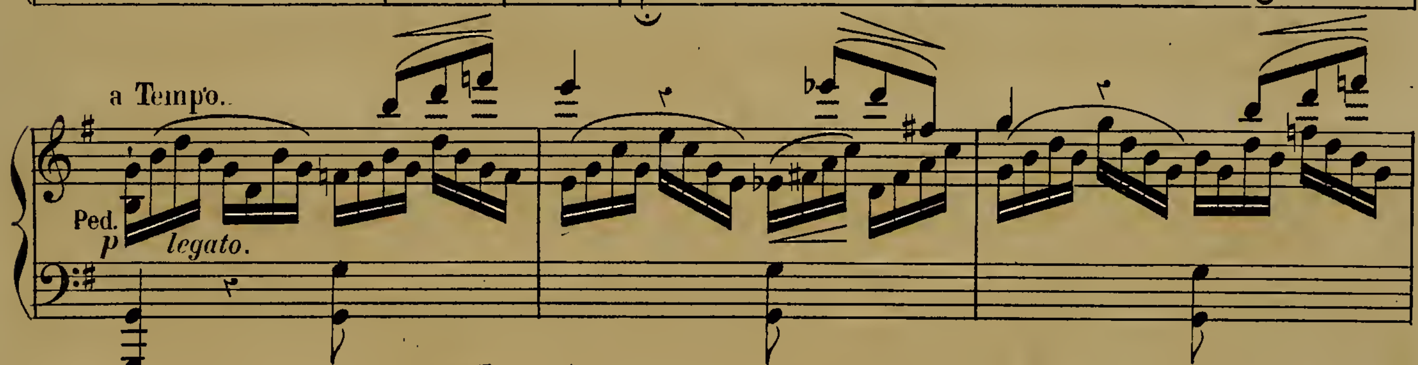
sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
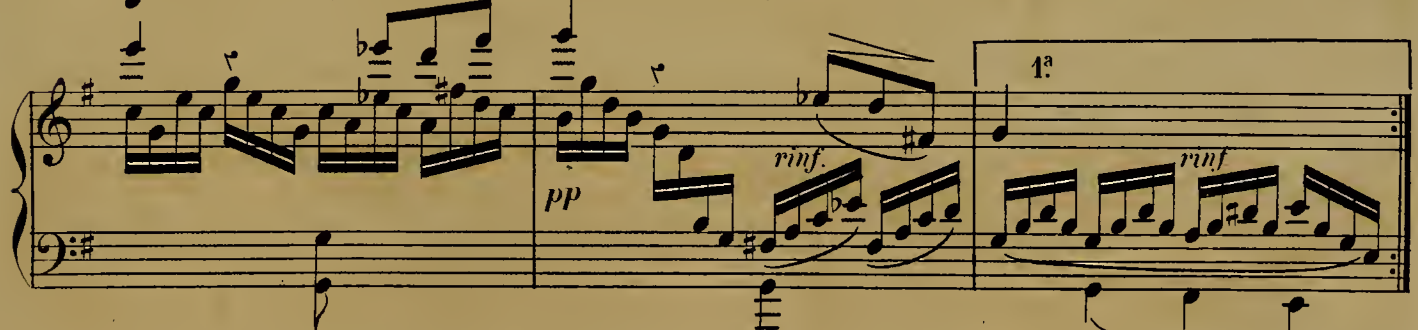
sf *sf* *sf* *rinf.*
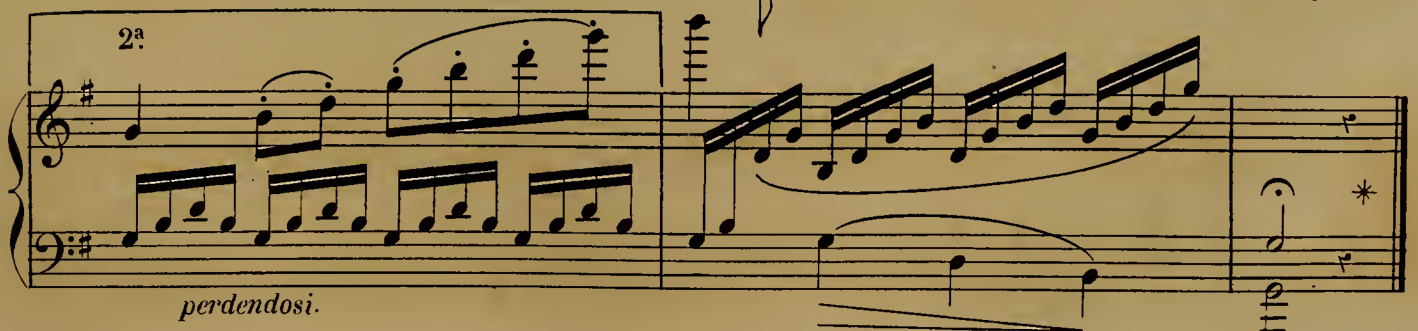





tr
Ped.
ritard.


a Tempo.
Ped.
p
legato.


1ª
pp
rinf.


2ª
perdendosi.

Tempo di Minuetto.

scherzando.

p

rinf.

p

Ped.

cresc.

p

sf

p

rinf.

p

p

f

Adagio
Fantaisie.

f Ped. * Ped. *rinf.* * tr Ped. *

una corda. Ped. 5

tr *dimin.*

f *p* 3 *rinf.* *dimin.*

tutte corde. * Ped. *pp*

cresc. sf tr f pp

f

f

Ped. pp

sf

cresc.

rinf.

Ped. sf

rinf.

p

una corda. pp

p

tutte corde. cresc.

sf

dimin.

con espress.

Ped.
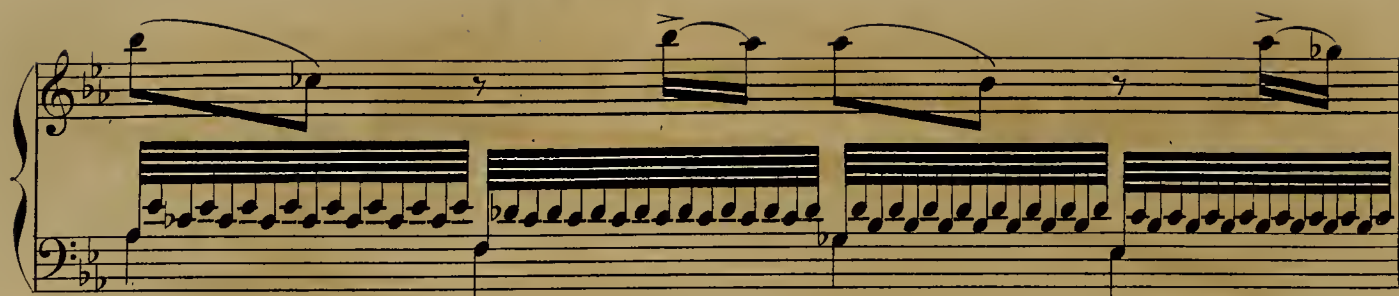
rinf.
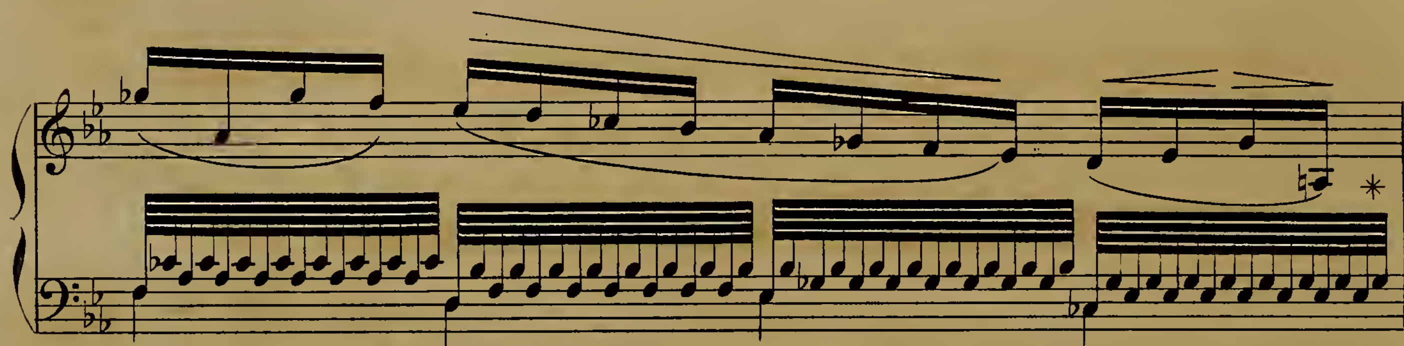
dimin.
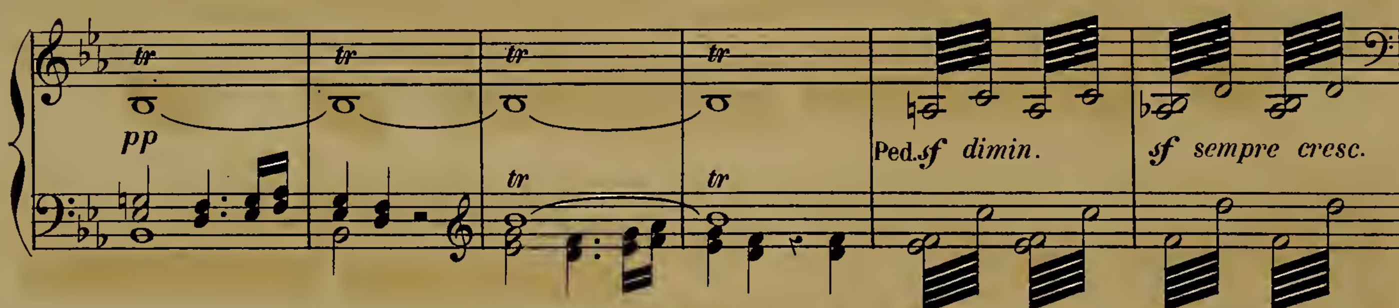
5 rinf. tr Ped. ✳
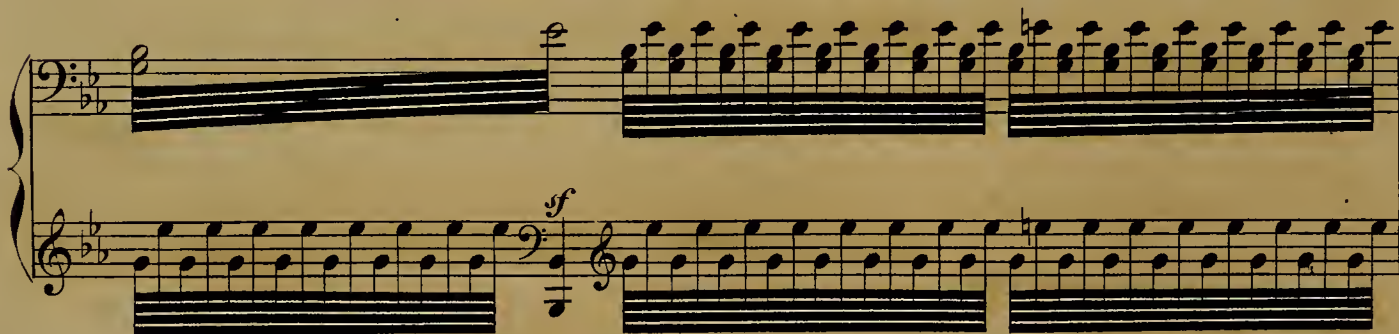
Ped. sf tr
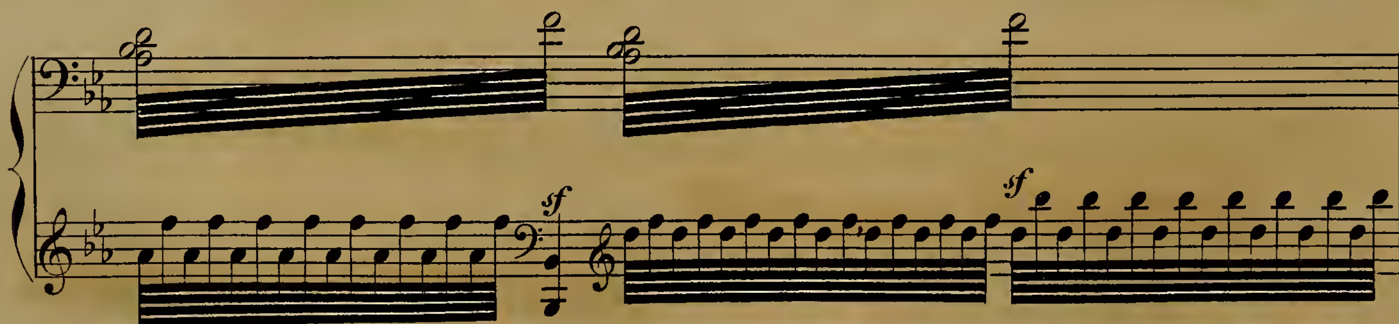
tr ✳ sf






tr
pp
Ped. sf dimin.
sf sempre cresc.


sf


sf

f *sf* *sf* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* 3

cresc. rinf. dimin.

Ped. * Ped. *

Ped. *

Ped. * Ped *

ritard.

Ped. *

p

cadenza. *ritard.*

Allegretto.

Pastorale.

legato *p* Ped. *mf*

p Ped.

sf *sf* *sf* *sf*

p

f

rinf.

rinf.

dimin.

rinf.

sf

sf

rinf.

tr

p

f *p*

Ped. *

sf *sf*

8 *sf* *sf* *sf* *sf*

8

8

sf *sf*

8

rinf.

Ped. *dol.*

p

Ped.

sf

8

legato p

8

8

sf sf sf sf

sf sf sf sf sf

p

cresc.

rinf. sf

Ped.

tr tr tr tr
dimin. tr tr
sf sf

Ped.
p

rinf.
p

dimin.
p
sf

sf
p Ped.

sf

sf *sf*

Ped.

p

f

rinf.

p

pp

Ped. ✳

cresc.
Ped. ✳

Ped. ✳

Ped. *rinf.*

dimin.

p

f
✳

Ped.

✳

8

8

rinf.

dimin.

Ped.

p

Ped. ✳ Ped. ✳

rinf.

Ped. ✳

sempre piano.

Ped. ✳

Ped.

rallentando.

FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

CHRISTOPHE SCHAFFRATH[1]

SCHAFFRATH (Christophe), musicien de la chambre de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit en 1709 à Hohensteim, près de Dresde, et mourut à Berlin le 17 février 1763. Savant musicien, il a formé plusieurs des meilleurs chanteurs, clavecinistes et compositeurs allemands de son temps. Il a publié : 1° six duos pour clavecin et violon, ou flûte, op. 1 ; Berlin, 1752 ; 2° six sonates pour clavecin seul, op. 2 ; *ibid.*, 1754. Le catalogue de Breitkopf indique aussi en manuscrit, de sa composition, trois symphonies pour l'orchestre, six trios pour flûte, violon et basse, et six sonates pour piano. La Bibliothèque royale de Berlin possède le manuscrit original de douze solos, pour clavecin, de cet artiste.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.

(1) M. Fétis écrit *Schafrath*, mais diverses copies de musique faites d'après les manuscrits de la Bibliothèque royale de Berlin, portent *Schaffrath*, ce qui nous a décidé à adopter cette orthographe.

DEUX SONATES

pour

LE CLAVECIN

COMPOSÉES

par

Christophe SCHAFFRATH

Musicien de la chambre de la Princesse Amélie de Prusse.

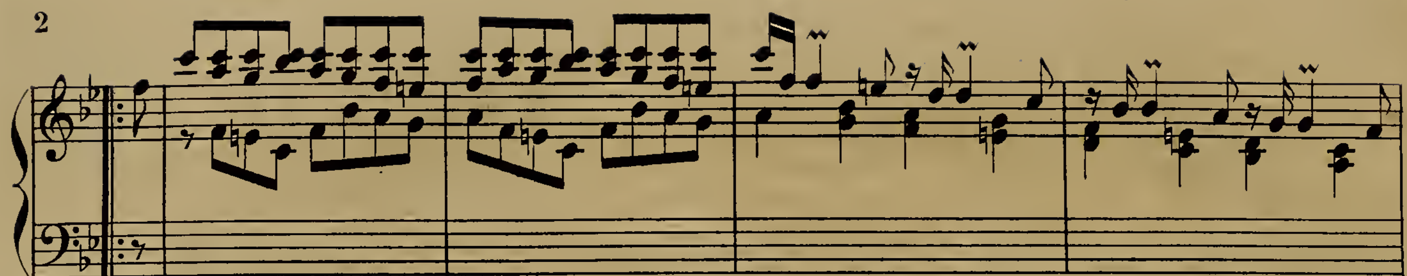
Extraites de l'Œuvre 2.
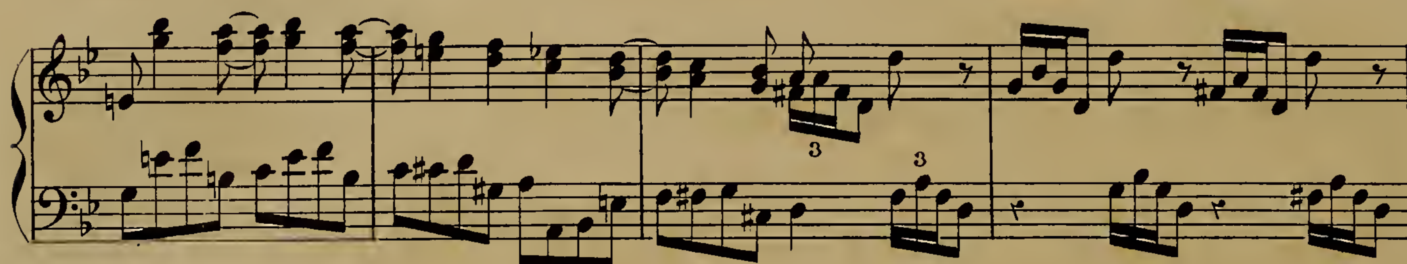
PUBLIÉ PAR L. FARRENC,—PARIS, 1872.
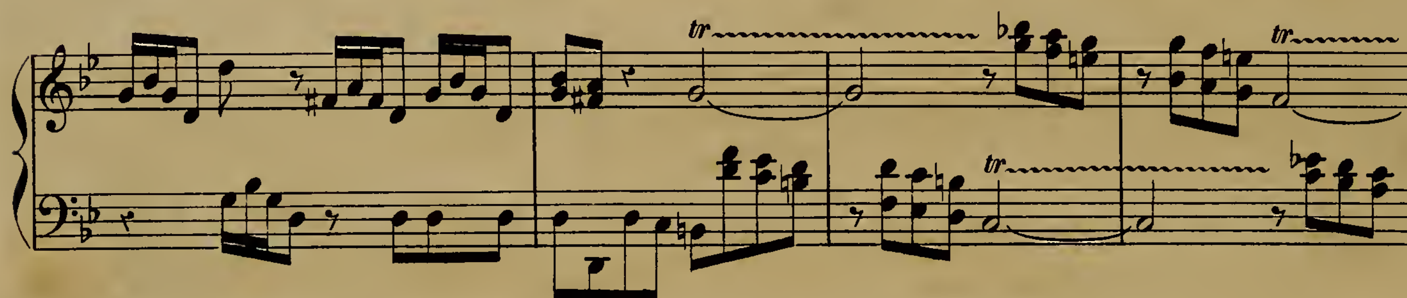
T. d. P. (4) R.
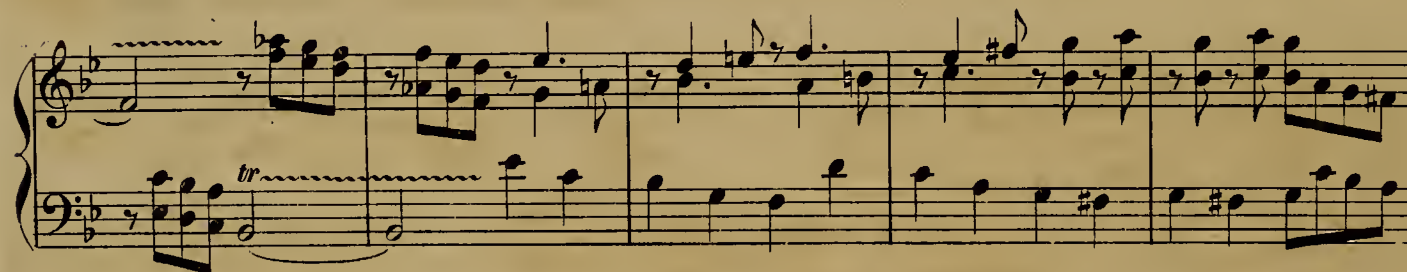
Sonata I.
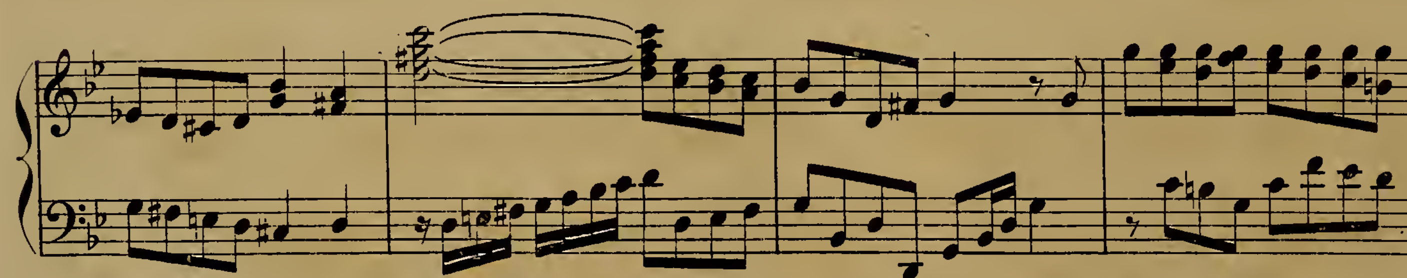
Allegro.
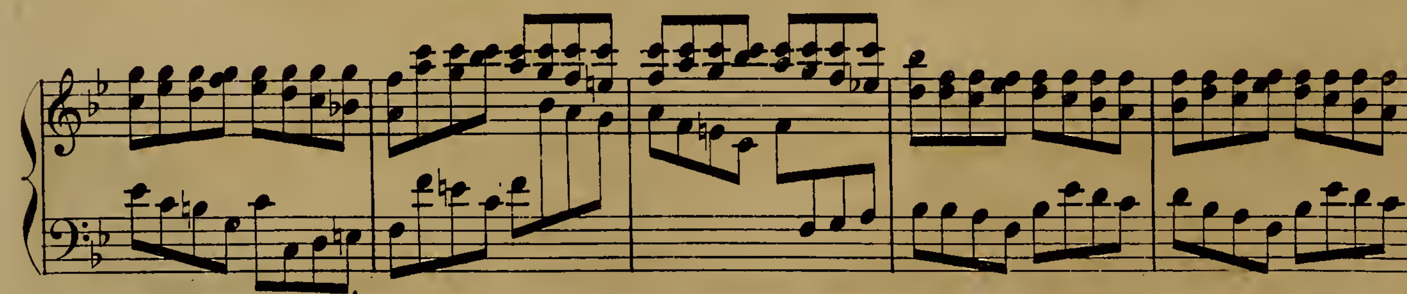



3
3


tr
tr
tr


tr





Largo.

tr tr tr tr tr tr 3 tr 3 tr tr 3

Allegro assai.

tr tr tr tr tr tr

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

Sonata II.

Allegro.

6

6

tr tr tr

1

Fuga.

Adagio.

tr

Allegro.
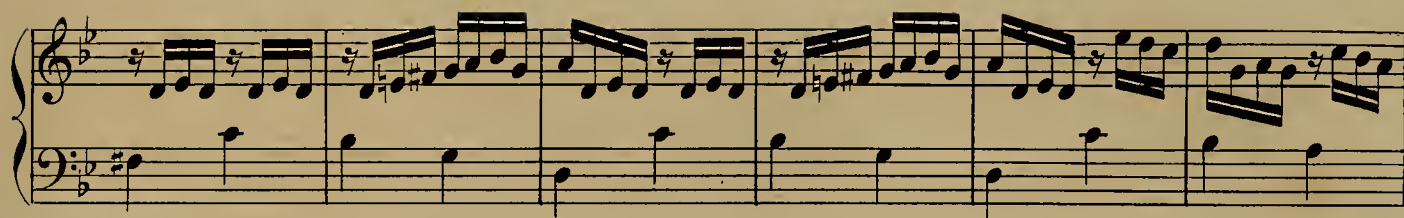
tr tr
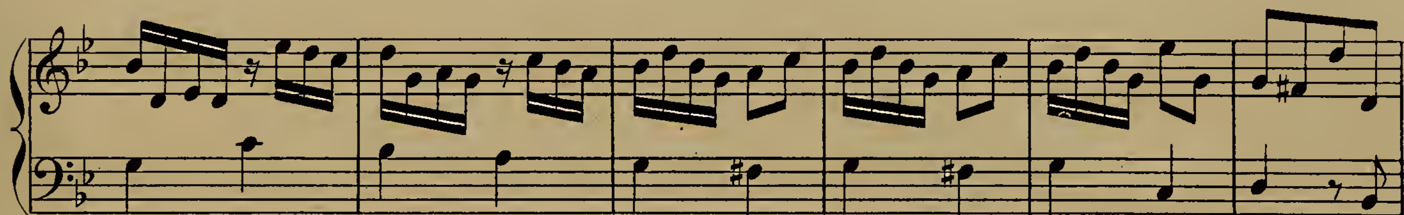
tr tr
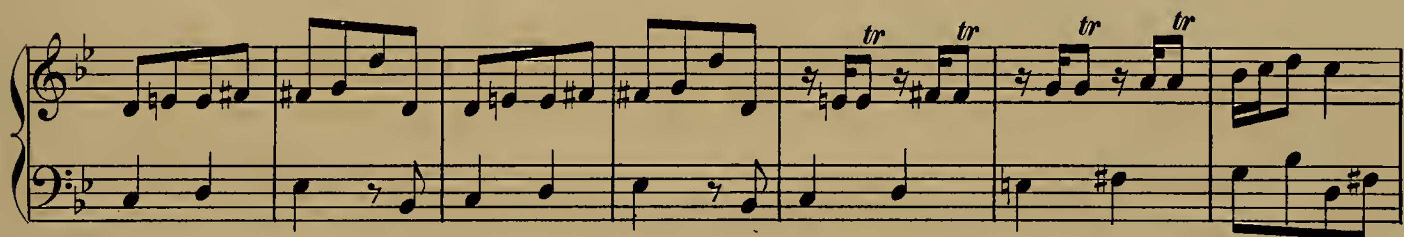
3
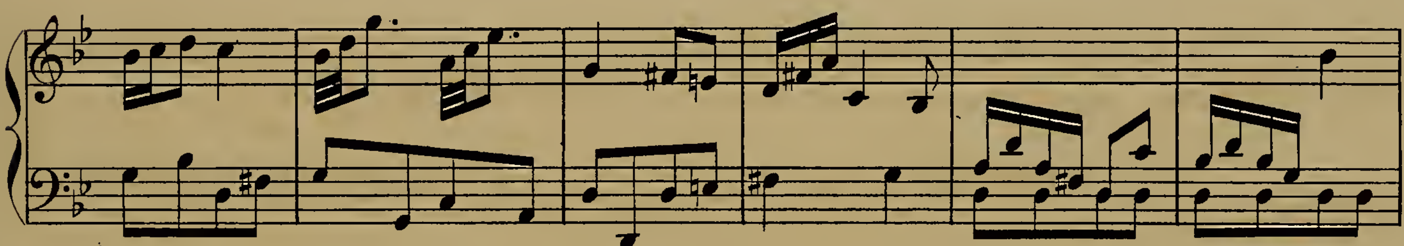
tr

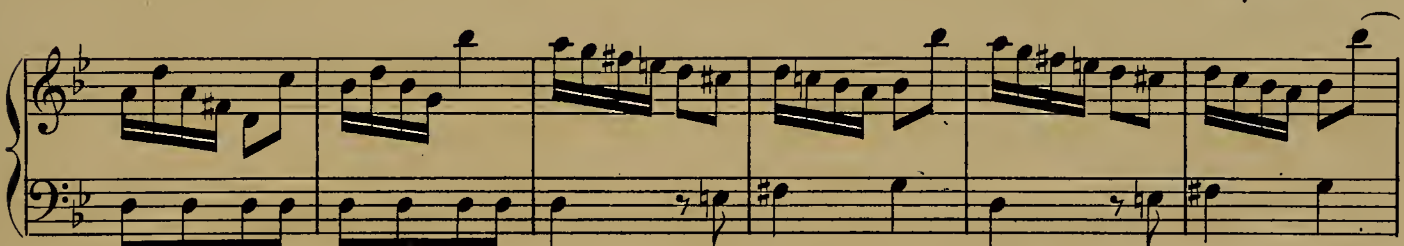
tr

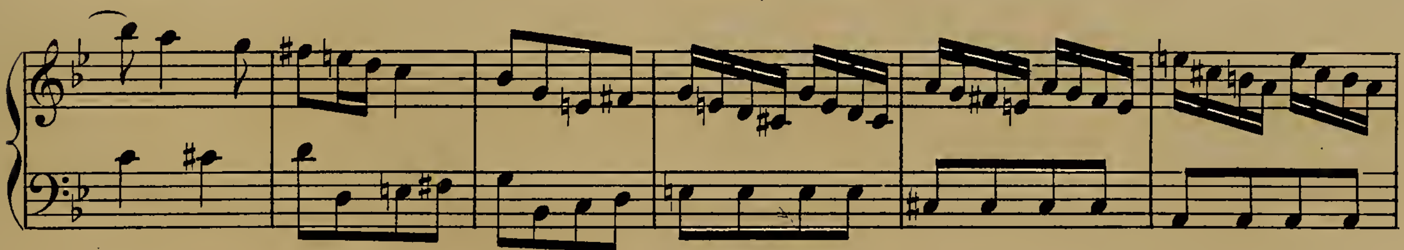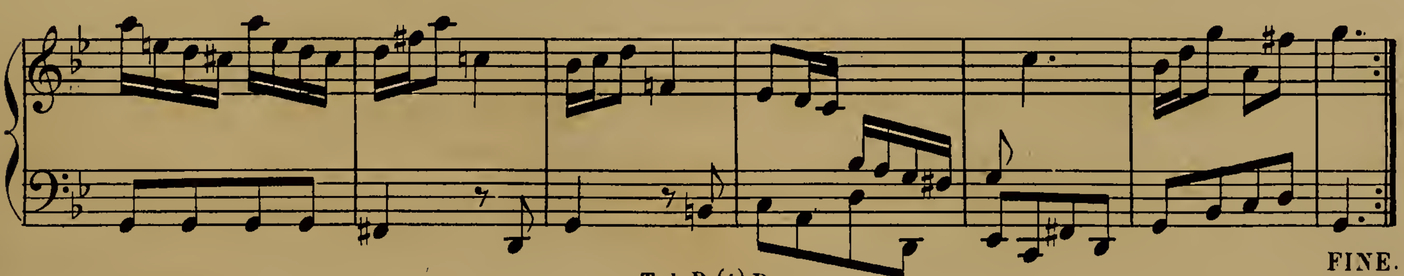














FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

J. G. WERNICKE.

WERNICKE (J. G.), claveciniste et savant compositeur, fut maître de chapelle à Copenhague, sous le règne de Christian VII. On sait que ce prince, né le 29 janvier 1749, monta sur le trône en 1766 et mourut le 13 mars 1808. Wernicke avait été élève de Kirnberger, pour le contre-point, ce qui fait croire qu'il a habité Berlin avant de se fixer en Danemark. Il serait même possible qu'il fût de la famille de J.-C.-G. Wernicke cité par Gerber dans ses deux lexiques.

Il n'est pas à ma connaissance qu'il ait été gravé quelque chose des œuvres de J.-G. Wernicke. Il n'est point fait mention de cet artiste dans les dictionnaires biographiques de Gerber et de M. Fétis. Le peu de renseignements que j'ai obtenus sur sa personne, je les dois à M. Tellefsen, qui possède la partition manuscrite de la cantate : *Vivat Christianus nostro rex*, composée par Wernicke pour le couronnement du roi Christian VII. La fille de cet artiste éminent était renommée pour son grand talent sur le clavecin.

A. Farrenc.

CINQ PIÈCES

pour le

CLAVECIN ou le PIANO-FORTE

COMPOSÉES

par

J. G. WERNICKE.

Maître de Chapelle à Copenhague.

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

C

T. d. P. (5) O.

No. 1.

Rondo.

Vivace.

Nº 2.

Arietta.
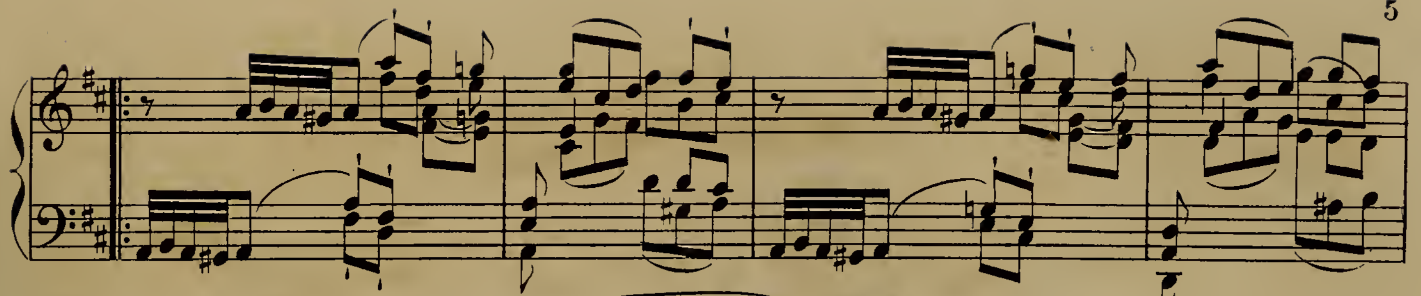
Allegretto.
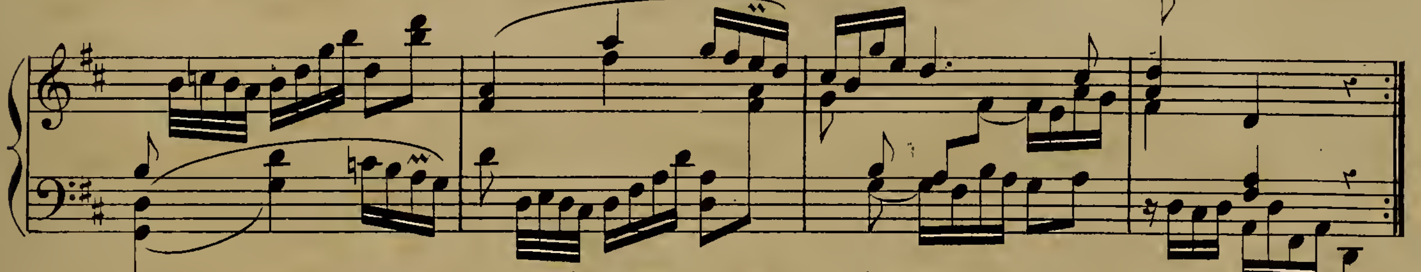
1ª
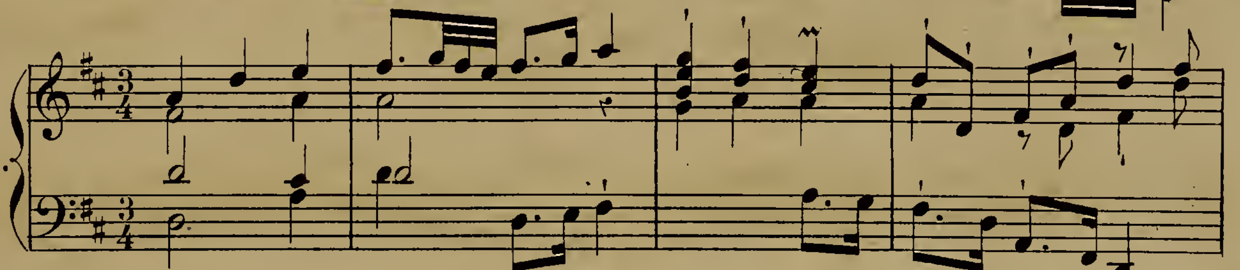
2ª
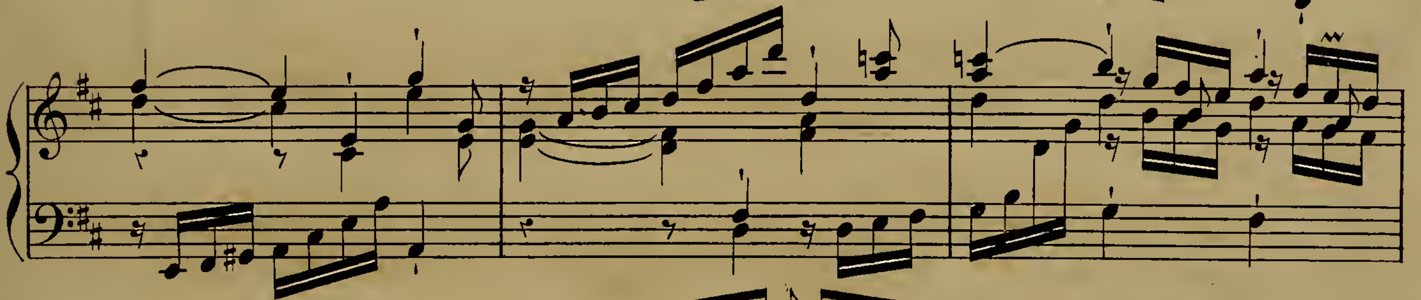
Nº 3.
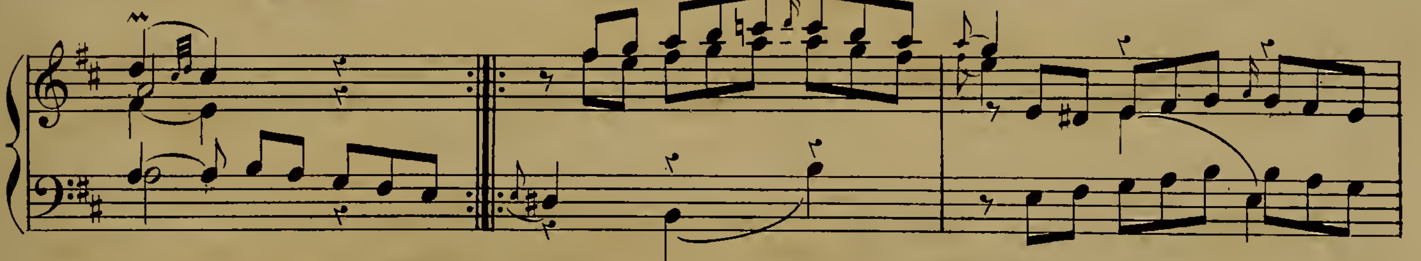
Minuetto.

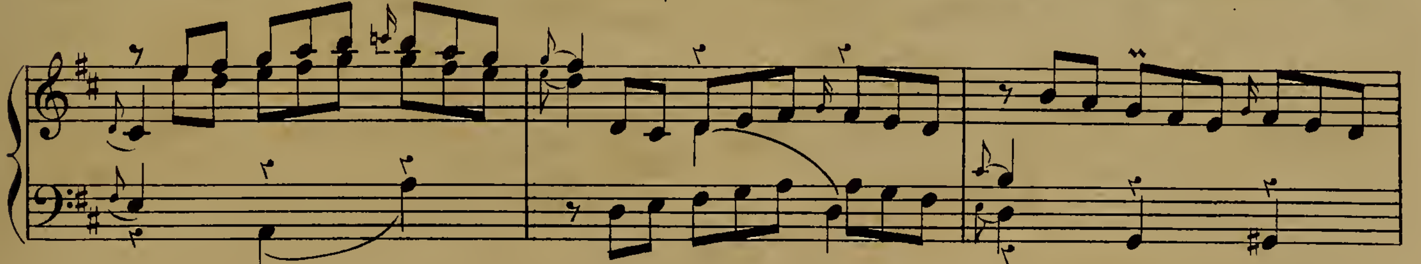


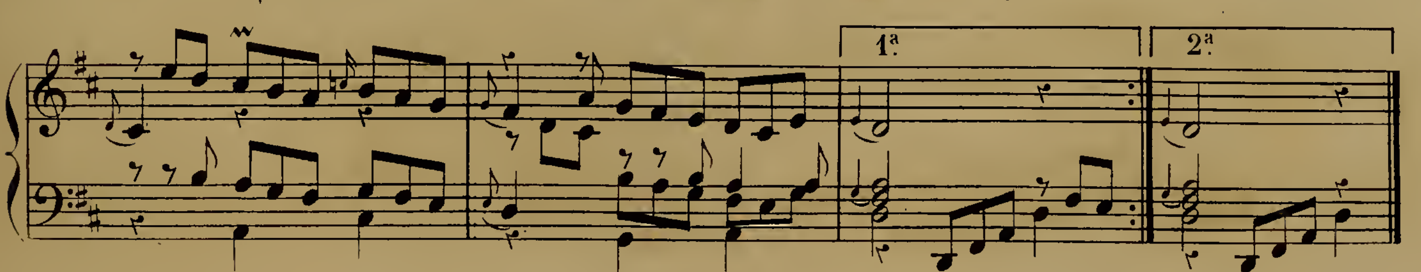



Nº 4.
Minuetto.








1ª
2ª

Nº 5.

Allegro moderato.

FINE.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

DE

FÉLIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (Félix), compositeur célèbre, fils d'un riche banquier, naquit à Hambourg le 5 février 1809. Il n'était âgé que de trois ans lorsque sa famille alla s'établir à Berlin. Dès ses premières années, Mendelssohn montra de rares dispositions pour la musique. Confié à l'enseignement de Berger, pour le piano, et de Zelter pour l'harmonie et le contre-point, il fit de si rapides progrès qu'à l'âge de huit ans il était capable de lire toute espèce de musique à première vue, et d'écrire de l'harmonie correcte sur une basse donnée. Une si belle organisation promettait un grand artiste. Le travail lui était d'ailleurs si facile en toute chose, et son intelligence était si prompte, qu'à l'âge de seize ans il avait terminé d'une manière brillante toutes ses études littéraires et scientifiques du collége et de l'université. Il lisait les auteurs latins et grecs dans leurs langues ; à dix-sept ans, il fit une traduction en vers allemands de l'*Andrienne* de Térence, qui fut imprimée à Berlin sous les initiales F. M. B. Enfin les langues française, anglaise et italienne lui étaient aussi familières que celles de sa patrie. De plus, il cultiva aussi avec succès le dessin et la peinture, et s'en occupa avec plaisir jusqu'à ses derniers jours. Également bien disposé pour les exercices du corps, il maniait un cheval avec grâce, était habile dans l'escrime et passait pour un excellent nageur. Obligé de satisfaire à tant d'occupations, il ne put jamais donner à l'étude du piano le temps qu'y consacrent les virtuoses de profession; mais ses mains avaient une adresse naturelle si remarquable, qu'il put briller par son habileté partout où il se fit entendre. Son exécution était expressive et pleine de nuances délicates. Dans un séjour qu'il avait fait à Paris à l'âge de seize ans, il avait reçu de madame Bigot des conseils qui lui furent très-utiles pour son talent de pianiste; jusqu'à la fin de sa carrière, il conserva pour la mémoire de cette femme remarquable un sentiment de reconnaissance et d'affection.

Zelter, dans ses lettres à Gœthe, parle de son élève avec un véritable attachement. En 1821, il fit avec Mendelssohn un voyage à Weimar et le présenta à Gœthe, qui, dit-on, s'émut en écoutant le jeune musicien-né. Déjà il jouait en maître les pièces difficiles de Bach et les grandes sonates de Beethoven. Quoiqu'il n'eût point encore atteint sa treizième année, il improvisait, sur un thème donné, de manière à faire naître l'étonnement. Avant l'âge de dix-huit ans, il avait écrit ses trois quatuors pour piano, violon, alto et basse,

des sonates pour piano seul, sept pièces caractéristiques pour le même instrument, douze *Lieder* pour voix seule avec piano, douze chants *idem*, et l'opéra, en deux actes, *les Noces de Gamache*, qui fut représenté à Berlin quand l'auteur n'avait que seize ans. S'il y avait peu d'idées nouvelles dans ces premières œuvres, on y remarquait une facture élégante, du goût, et plus de sagesse dans l'ordonnance des morceaux qu'on n'eût pu l'attendre d'un artiste si jeune. Plus heureux que d'autres enfants prodiges, à cause de la position de fortune de ses parents, il ne voyait pas son talent exploité par la spéculation, et toute liberté lui était laissée pour le développement de ses facultés. Le succès des *Noces de Gamache* n'ayant pas répondu aux espérances des amis de Mendelssohn, il retira son ouvrage de la scène ; mais la partition, réduite pour le piano, fut publiée.

En 1829, Mendelssohn partit de Berlin pour voyager en France, en Angleterre et en Italie. Je le trouvai à Londres au printemps de cette année, et j'entendis, au concert de la société philharmonique, sa première symphonie (en ut mineur). Il était alors âgé de vingt ans. Son extérieur agréable, la culture de son esprit et l'indépendance de sa position, le firent accueillir avec distinction et commencèrent des succès dont l'éclat s'augmenta à chaque voyage qu'il fit en Angleterre. Après la saison, il parcourut l'Écosse. Les impressions qu'il éprouva dans cette contrée pittoresque lui inspirèrent son ouverture de concert connue sous le titre de *la Grotte de Fingal.* De retour sur le continent, il se rendit en Italie par Munich, Salzbourg, Linz et Vienne, en compagnie de Hildebrand, de Hubner et de Bendemann, peintres de l'école de Dusseldorf. Arrivé à Rome, le 2 novembre 1830, il y trouva Berlioz, avec qui il se lia d'amitié. Après cinq mois de séjour dans la ville éternelle, il partit pour Naples ; il y passa environ deux mois, moins occupé de la musique italienne que de la beauté du ciel et des sites qui exercèrent une heureuse influence sur son imagination ; puis il revint par Rome, Florence, Gênes, Milan, parcourut la Suisse et revit Munich au mois d'octobre 1831. Arrivé à Paris vers le milieu de décembre, il y resta jusqu'à la fin de mars 1832. On voit dans ses lettres de voyage qu'il n'était plus alors le jeune homme modeste et candide de 1829. Il se fait le centre de la localité où il se trouve et se pose en critique peu bienveillant de tout ce qui l'entoure. Mécontent, sans doute, de n'avoir pas produit à Paris, par ses compositions, l'impression qu'il avait espérée, il s'écrie, en quittant cette ville : *Paris est le tombeau de toutes les réputations.*

En toute occasion, il ne parlait de la France et de ses habitants qu'avec amertume, et affectant un ton de mépris pour le goût de ceux-ci en musique.

Un des amis de Mendelssohn ayant été nommé membre du comité organisateur de la fête musicale de Dusseldorf, en 1833, le fit choisir pour la diriger, quoiqu'il n'eût pas encore de réputation comme chef d'orchestre ; mais le talent dont il fit preuve en cette circonstance fut si remarquable, que la place de directeur de musique de cette ville lui fut offerte : il ne l'accepta que pour le terme de trois années, se réservant d'ailleurs le droit de l'abandonner avant la fin, si des circonstances imprévues lui faisaient désirer sa retraite. Ses fonctions consistaient à diriger la société de chant, l'orchestre dans les concerts et la musique dans les églises catholiques, nonobstant son origine judaïque. C'est de cette époque que date la liaison de Mendelsshon avec le poëte Immermann, beaucoup plus âgé que lui. Des relations de ces deux hommes si distingués résulta le projet d'écrire un opéra d'après la *Tempête* de Shakspeare. Les idées poétiques ne manquaient pas dans le travail d'Immermann ; mais ce littérateur n'avait aucune notion des conditions d'un livret d'opéra : son ouvrage fut entièrement manqué sous ce rapport. Mendelssohn jugea qu'il était impossible de le rendre musical, et le projet fut abandonné. Cependant le désir de donner au théâtre de Dusseldorf une meilleure organisation détermina les deux artistes à former une association par actions ; les actionnaires nommèrent un comité directeur, qui donna au poëte Immermann l'intendance pour le drame, et à Mendelssohn pour l'opéra. On monta *Don Juan* de Mozart, et les *Deux Journées* de Cherubini ; enfin Immermann arrangea pour la scène allemande un drame de Calderon, pour lequel Mendelssohn composa de

la musique qui ne fut pas goûtée et qui n'a pas été connue. De mauvais choix d'acteurs et de chanteurs avaient été faits, car ces deux hommes, dont le mérite, chacun en son genre, ne pouvait être contesté, n'entendaient rien à l'art dramatique. Des critiques désagréables furent faites ; Mendelssohn, dont l'amour-propre n'était pas endurant, sentit qu'il n'était pas à sa place et donna sa démission de directeur de musique, au mois de juillet 1835. Je l'avais retrouvé, en 1834, à Aix-la-Chapelle, où il s'était rendu à l'occasion des fêtes musicales de la Pentecôte. Une sorte de rivalité s'était établie entre lui et Ries, parce qu'ils devaient diriger alternativement les fêtes des villes rhénanes. Malheureusement, il n'y avait pas dans cette rivalité les égards que se doivent des artistes distingués. Mendelssohn parlait de la direction de son émule en termes peu polis, qui furent rapportés à celui-ci. Ries me parla alors des chagrins que lui causait le langage inconvenant de son jeune rival.

Mendelssohn avait écrit à Dusseldorf la plus grande partie de son *Paulus*, oratorio : il l'acheva, en 1835, à Leipzig, où il s'était retiré, après avoir abandonné sa position. Ayant été nommé directeur des concerts du *Gewandhaus*, dans la même ville, il prit possession de cet emploi le 4 octobre, et fut accueilli, à son entrée dans l'orchestre, par les exclamations de la foule qui remplissait la salle. Dès lors, la musique prit un nouvel essor à Leipzig, et l'heureuse influence de Mendelssohn s'y fit sentir non-seulement dans les concerts, mais dans les sociétés de chant et dans la musique de chambre. Lui-même se faisait souvent entendre comme virtuose sur le piano. Par reconnaissance pour la situation florissante où l'art était parvenu, grâce à ses soins, dans cette ville importante de la Saxe, l'université lui conféra le grade de docteur en philosophie et beaux-arts, en 1836, et le roi de Saxe le nomma son maître de chapelle honoraire. En 1837, Mendelssohn épousa la fille d'un pasteur réformé de Francfort-sur-le-Mein, femme aimable dont la bonté, l'esprit et la grâce firent le bonheur de sa vie.

Appelé à Berlin en qualité de directeur général de la musique du roi de Prusse, il alla s'y établir et y écrivit pour le service de la cour la musique intercalée dans les tragédies antiques *Antigone, OEdipe roi*, ainsi que dans *Athalie*. Ce fut aussi à Berlin qu'il composa les morceaux introduits dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakspeare, dont il avait écrit l'ouverture environ dix ans auparavant. Cependant les honneurs et la faveur dont il jouissait près du roi ne purent le décider à se fixer dans la capitale de la Prusse, parce qu'il n'y trouvait pas la sympathie qu'avaient pour lui les habitants de Leipzig. Berlin a toujours, en effet, montré peu de goût pour la musique de Mendelssohn. Nul doute que ce fût ce motif qui le décida à retourner à Leipzig, où, à l'exception de quelques voyages à Londres ou dans les villes des provinces rhénanes, il se fixa pour le reste de ses jours. Les époques de ses séjours en Angleterre furent 1832, 1833, 1840, 1842, 1844, 1846, où il fit entendre pour la première fois son *Elie*, au festival de Birmingham, et enfin au mois d'avril 1847. Cette fois, il ne resta à Londres que peu de jours, car il était de retour à Leipzig à la fin du même mois. Il avait formé le projet de passer l'été à Vevay ; mais au moment où il venait d'arriver à Francfort, pour y retrouver sa femme et ses enfants, il reçut la nouvelle de la mort de madame Hansel, sa sœur bien-aimée. Cette perte cruelle le frappa d'une vive douleur. Madame Mendelssohn, dans l'espoir de le distraire par les souvenirs de sa jeunesse, l'engagea à parcourir la Suisse : il s'y laissa conduire et s'arrêta d'abord à Baden, puis à Laufen, et enfin, à Interlaken, où il resta jusqu'au commencement de septembre. Peu de jours avant son départ, il improvisa sur l'orgue d'une petite église de village, sur les bords du lac de Brienz : ce fut la dernière fois qu'il se fit entendre sur un instrument de cette espèce. Peu d'amis se trouvaient réunis dans l'église : tous furent frappés de l'élévation de ses idées, qui semblaient lui dicter un chant de mort. Il avait eu le dessein d'aller à Fribourg pour connaître l'orgue construit par Moser ; mais le mauvais temps l'en empêcha. *L'hiver arrive*, dit-il à ses amis, *il est temps de retourner à nos foyers.*

Arrivé à Leipzig, il y reprit ses occupations ordinaires. Bien que l'aménité de son caractère ne se démentît pas avec sa famille et ses amis, on apercevait en lui un penchant à la mélancolie qu'on ne lui connais-

sait pas autrefois. Le 9 octobre, il accompagnait quelques morceaux de son *Élie* chez un ami, lorsque le sang se porta tout à coup avec violence à sa tête et lui fit perdre connaissance; on fut obligé de le transporter chez lui. Le médecin qu'on s'était empressé d'aller chercher n'hésita pas à faire usage des moyens les plus énergiques dont l'heureux effet fut immédiat. Rétabli dans un état de santé satisfaisant, du moins en apparence, vers la fin du mois, Mendelssohn reprit ses promenades habituelles, soit à pied, soit à cheval ; il espérait être bientôt assez fort pour se rendre à Vienne, pour y diriger l'exécution de son dernier oratorio, et il s'en réjouissait; mais le 28 du même mois, après avoir fait une promenade avec sa femme et dîné de bon appétit, il subit une seconde attaque de son mal, et le médecin déclara qu'il était frappé d'une apoplexie nerveuse, et que le danger était imminent. Les soins qui lui furent prodigués lui rendirent la connaissance; il eut des moments de calme et dormit d'un sommeil tranquille; mais, le 3 novembre, l'attaque d'apoplexie se renouvela, et dès ce moment il ne reconnut plus personne. Entouré de sa famille et de ses amis, il expira le lendemain, 4 novembre 1847, à neuf heures du soir, avant d'avoir accompli sa trente-neuvième année. On lui fit des obsèques somptueuses, auxquelles prit part toute la population de Leipzig, en témoignage du sentiment douloureux inspiré par la mort prématurée d'un artiste si remarquable. L'Allemagne tout entière fut émue de ce triste événement

Si Mendelssohn ne posséda pas un de ces génies puissants, originaux, tels qu'en vit le dix-huitième siècle; s'il ne s'éleva pas à la hauteur d'un Jean-Sébastien Bach, d'un Haendel, d'un Gluck, d'un Haydn, d'un Mozart, d'un Beethoven; enfin, si l'on ne peut le placer au rang de ces esprits créateurs, dans les diverses déterminations de l'art, il est hors de doute qu'il tient, dans l'histoire de cet art, une place considérable immédiatement après eux, et personne ne lui refusera la qualification de *grand musicien*. Il a un style à lui et des formes dans lesquelles se fait reconnaître sa personnalité. Le schezo élégant et coquet, à deux temps, de ses compositions instrumentales, est de son invention. Il a de la mélodie; son harmonie est correcte, et son instrumentation colore bien ses idées, sans tomber dans l'exagération des moyens. Dans ses oratorios, il a fait une heureuse alliance de la gravité des anciens maîtres avec les ressources de l'art moderne. Si son inspiration n'a pas le caractère de grandeur par lequel les géants de la pensée musicale frappent tout un auditoire, il intéresse par l'art des dispositions, par le goût et par une multitude de détails qui décèlent un sentiment fin et délicat.

Parmi les œuvres de musique vocale de Mendelssohn, ses oratorios *Paulus* et *Élie* ne sont pas seulement les plus importantes par leurs développements; elles sont aussi les plus belles. Ses psaumes 42ᵉ, 65ᵉ, 98ᵉ et 114ᵉ, avec orchestre, renferment de belles choses, principalement au point de vue de la facture. Il a fait aussi des chœurs d'église avec orchestre, qui sont d'un beau caractère, ainsi que d'autres psaumes sans instruments, la grande cantate de *Walpurgischenacht*, des chœurs pour les tragédies : *Antigone*, *OEdipe*, *Athalie*, *le Songe d'une nuit d'été*, ouvrage mélodramatique qui a droit aux éloges, non-seulement des connaisseurs, mais du public.

Mendelssohn a peu réussi dans la symphonie ; la troisième (en la mineur) est la meilleure production de l'artiste en ce genre.

Dans le concerto, il a été plus heureux; son concerto de violon particulièrement et son premier concerto de piano (en sol mineur) ont obtenu partout un succès mérité et sont devenus classiques. Parmi ses œuvres les plus intéressantes de ce genre, il faut citer sa *Sérénade et Allegro* giojoso pour piano et orchestre, composition dont l'inspiration se fait remarquer par l'élégance, la délicatesse et par les détails charmants de l'instrumentation.

Les ouvertures de ce maître ont été beaucoup jouées en Allemagne et en Angleterre ; mais elles ont moins réussi en France et en Belgique. Elles sont au nombre de cinq : *le Songe d'une nuit d'été; la Grotte de Fingal*, *la Mer calme et l'heureux retour*, *la belle Mélusine*, et *Ruy Blas*.

La musique de chambre est la partie la plus riche du domaine instrumental de Mendelssohn ; la plupart de ses compositions en ce genre, soit pour les instruments à archet, soit pour le piano accompagné ou le piano seul, ont de l'intérêt. Elles se composent d'un *ottetto* pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles ; deux quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle ; sept quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, trois quatuors pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 1, 2, 3. Si l'on songe à la grande jeunesse de l'artiste au moment où il écrivit ces ouvrages, on ne peut se soustraire à l'étonnement qu'un pareil début n'ait pas conduit à des résultats plus beaux encore que ceux où son talent était parvenu à la fin de sa carrière. Deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, une sonate pour piano et violon, deux sonates pour piano et violoncelle, variations concertantes pour piano et violoncelle. Pour piano seul, une sonate, plusieurs caprices, fantaisies, rondos, variations et sept cahiers de romances sans paroles.

Je me suis souvent demandé pourquoi, avec un talent si distingué, Mendelssohn n'a pu éviter une teinte d'uniformité dans l'effet de sa musique instrumentale ; en y songeant, j'ai cru pouvoir attribuer cette impression au penchant trop persistant du compositeur pour le mode mineur. On peut constater la même tendance dans sa musique de chant.

Mendelssohn a encore composé des *Lieder* pour voix seule avec piano, des chants pour deux et quatre voix, des chants de fêtes pour chœur et orchestre, des hymnes, cantiques, motets.

(Extrait de la *Biographie universelle des musiciens* de F.-J. Fétis.)

RONDO CAPRICCIOSO

pour

LE PIANO

COMPOSÉ

par

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Œuv. 14. **Prix:**

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (6) F. 1.

Rondo Capriccioso.

Andante.

dim. *pp*

Ped. ✳ Ped. *sempre* Ped.

pp

espress.

Ped. ✳ Ped. *ritard.* ✳

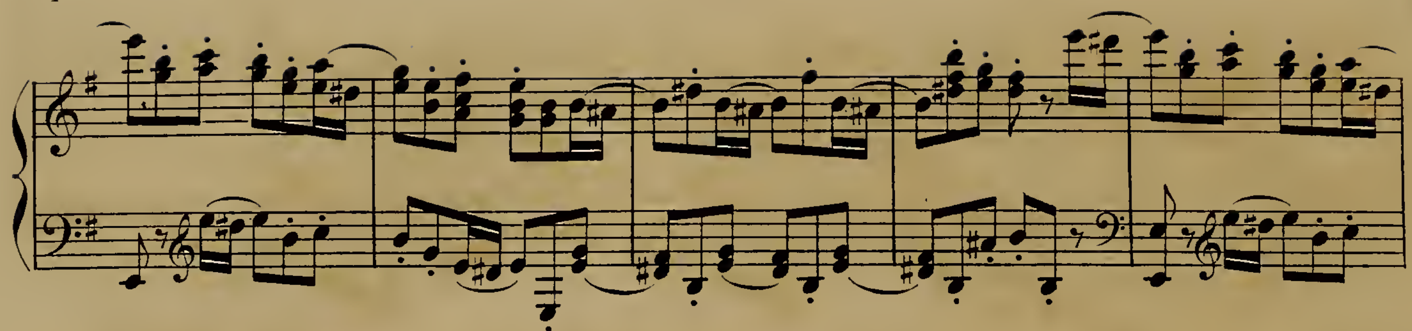
Presto leggiero.
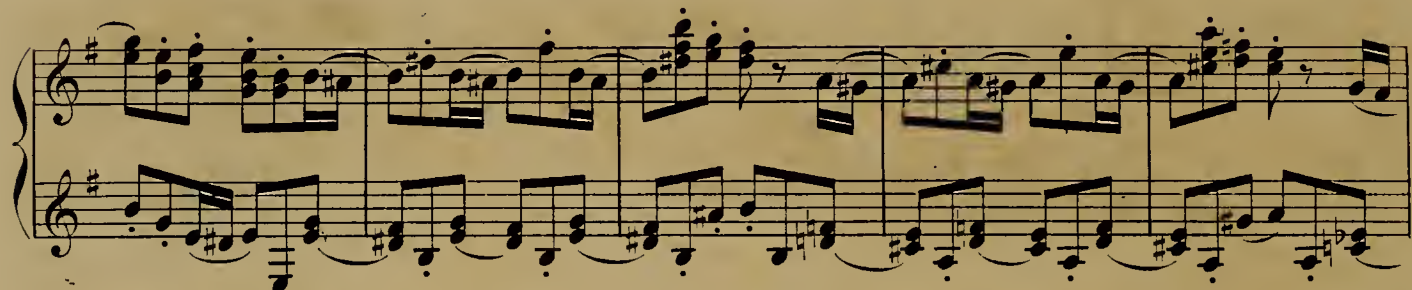
pp
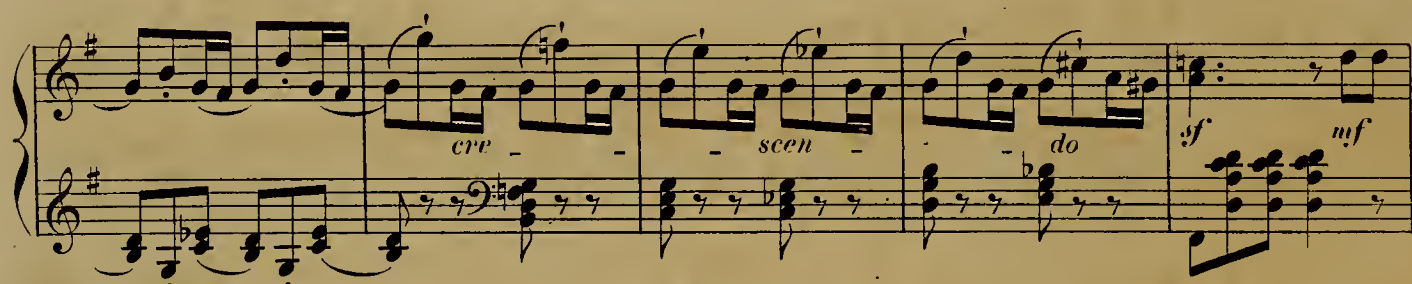
sempre staccato.
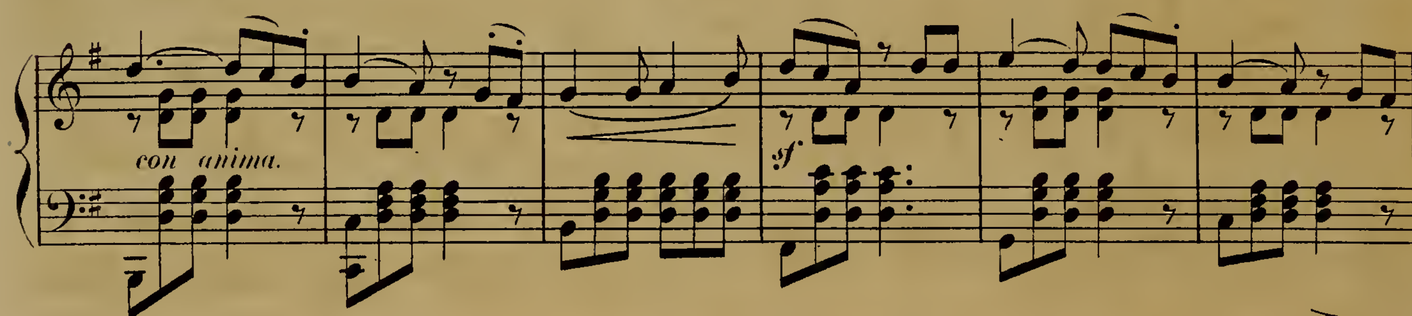
dim. *pp*
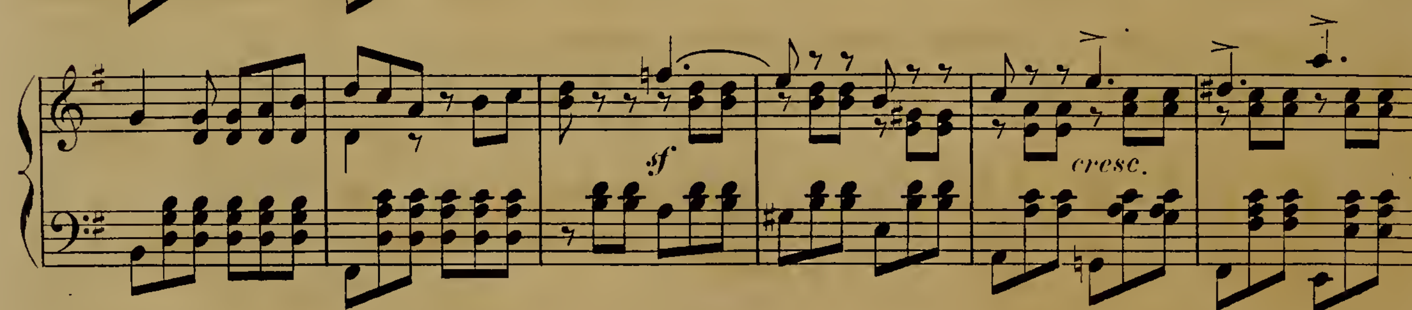
il basso staccato. *e pp*
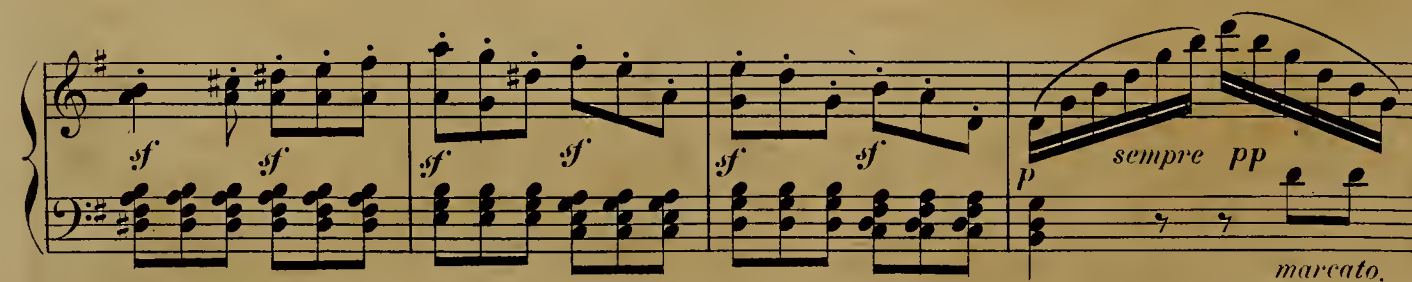





cre - - scen - - do
sf
mf


con anima.
sf


sf
cresc.


sf sf
sf sf
sf sf
p
sempre pp
marcato.

sf

cresc. sf

sf

f sf

sf

sf sf

sf sf

sf cre - sf - scen - sf do. sf

sf sempre cre - sf

scendo - -

ff

p

p

p tranquillo.

in Tempo.

p

Ped. dim.

ritard. pp *

Ped. * pp

a Tempo.

dim. ritard. pp

cresc.

p

p

p espress.

sf pp

dim. cresc. espress. cresc..

sf

cresc. f sf p

cre scen - do - al -

f

f

f

p

f

p

pp

cresc.

f

sf

sf

ff marcato.

pp

dolce.

poco ritard.

a Tempo.

pp leggiero.

p

cresc.

a poco a

poco al

f

sf

cresc.

8

molto cresc.

8

ff sf

sf sf

sf ff

p

tranquillo.

dim.

ritard.

ritard.

pp

in Tempo.

pp

Ped.

Ped.

p simili.

dim

in Tempo.

dim

pp poco ritard.

ff

ff

TROIS

FANTAISIES OU CAPRICES

pour

LE PIANO

COMPOSÉS

par

F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

Œuv. 16. Prix:

PUBLIÉ PAR L. FARRENC, — PARIS, 1872.

T. d. P. (6) F. 2.

Andante con moto.

1.re Fantaisie.

p mf cresc. pp cresc. f dim. f dim. p pp Ped. * pp Ped. * Ped. * Ped. * dim.

Allegro vivace.

mf f p sf p cresc. f sf sf sf p crescendo al ff dim. p

pp poco riten. a Tempo. p p cresc.

sf cresc. ff p

p cresc. cresc. sf sempre - al - ff

p espress. cresc. f p con fuoco.

crescendo. p cresc. f con fuoco.

f sf cresc. sf dim. p Ped.

pp ff ff p

p dim.

pp

p sempre diminuendo.

poco ritard. sino al Tempo dell' Andante. dim. pp

mf cresc. Ped. sf

dim. p cresc. f f

pp Ped. pp Ped. Ped.

Ped. dim. p Ped. pp

Presto.

2.me Fantaisie.

p scherzo.

> pp staccato.

p

pp staccato.

f p f

p

pp staccato.

p staccato. p

f

p

pp f

p f

p
più f
ff
p
Ped.
con fuoco.
cre - - - scen -
- do.
Ped.
f
cresc.
ff
8
8
sempre
f
ff
f
ff
pp
ff
pp
ff
Ped.
dim.
p
✳ Ped.

Ped.

p

p

f

pp

p

pp

p

dim.

f

f

8

pp Ped.

sempre Ped.

8

sempre Ped.

pp

3.me Fantaisie.

Andante.

p *dim.*

dol.

espress.

espress. *pp*

cresc. *p*

cresc. *sf* *cresc* *f*

Cantabile. *pp*

cresc.

f cresc. ff pp Ped.

sempre Ped.

sempre Ped.

dim. p espress.

sf sf p

dim. pp

Cette mesure se trouve également à 5 temps dans deux des plus anciennes éditions; nous n'avons pas cru devoir corriger cette irrégularité.

pp
perdendosi.

poco cresc.
dim.
dol.

sf

dim. *pp*
mf
Ped. *espress. con fuoco.* ✳

p
p
cre - scen -

do

ff f Ped.

sf

sf Ped.

pp sempre Ped.

pp

pp

p

dim.

pp

poco ritard.

pp

FINE.

